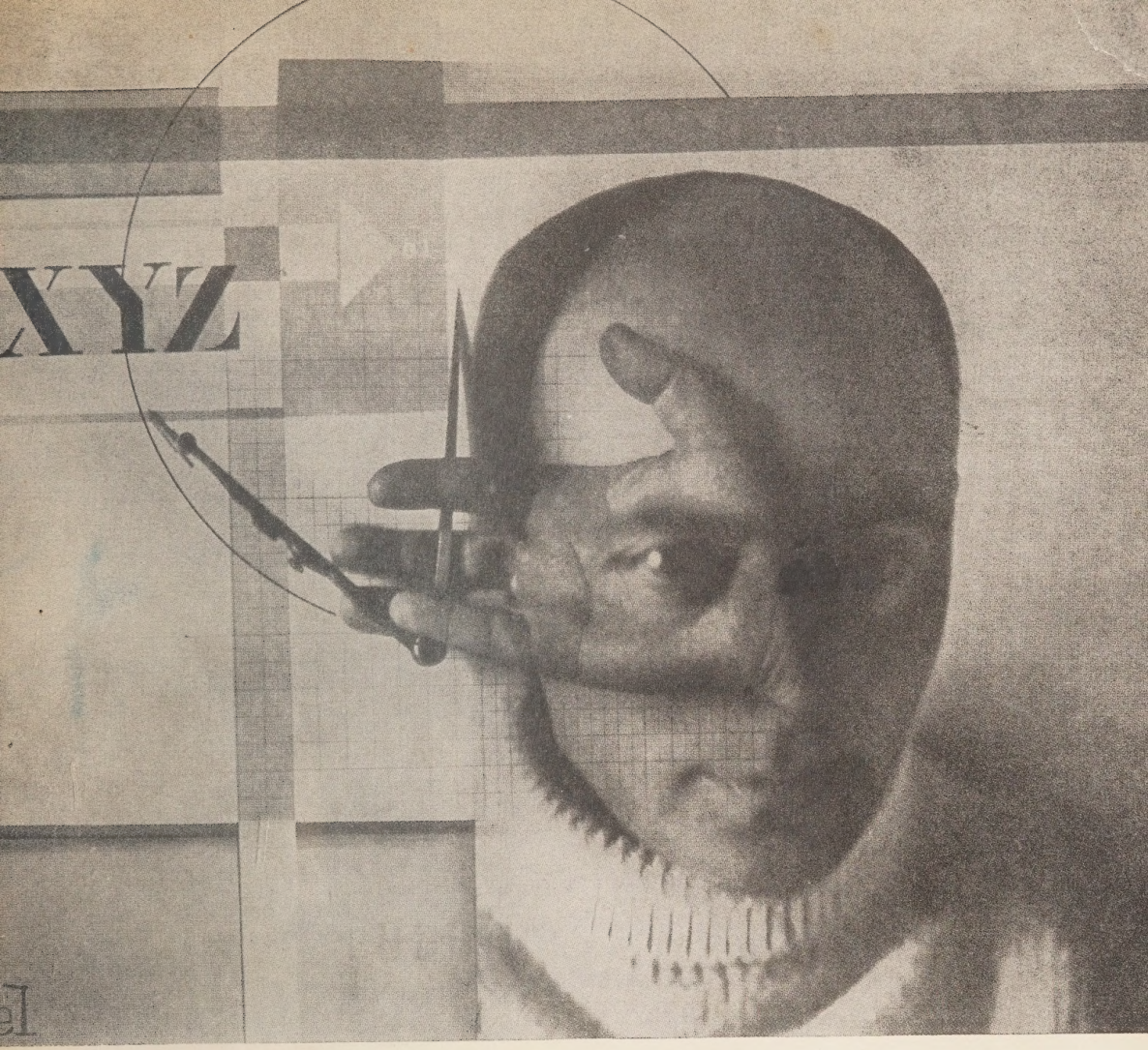


foto-auge | œil et photo | photo-eye

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/fotoauge76fotosd01unse

FOTO-AUGE

76 Fotos der Zeit, zusammengestellt von **Dr. Franz Roh** und **Jan Tschichold**

Das lebendigste Fotobuch der Gegenwart

76

Fotos, Fotomontagen, Fotogramme, Fotomalereien von

Atget †
Baumeister
Bayer
Burchartz
Max Ernst
Andreas Feininger
Finsler
Funkat
Grosz
Gutschow
Heartfield
Florence Henri
Höch
Kamann
Leistikow
Lissitzky
Man Ray
Mesens
Moholy-Nagy
Peterhans
Petschow
Renger-Patzsch
Schuitema
Stone
Tabard
Teige
Umbo
Vordemberge
Wertoff
Weston
Zwart
und anderen

Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart

Preis RM. **7.50**

foto-auge

76 fotos der zeit
zusammengestellt von franz roh und jan tschichold

œil et photo

76 photographies de notre temps
choisies par franz roh et jan tschichold

photo-eye

76 photoes of the period
edited by franz roh and jan tschichold

akademischer verlag dr. fritz wedekind & co, stuttgart

einbandgestaltung und typografie: jan tschichold, münchen • foto des einbands: el lissitzky, selbstbildnis •
reliure et typographie: jan tschichold • photo de la reliure: el lissitzky, portrait de l'artiste par lui-même •
design of book cover and typographic arrangement by jan tschichold •
photo on the cover by el lissitzky (picture of himself) •
druck von heinrich fink, stuttgart • copyright 1929 by akademischer verlag dr. fritz wedekind & co, stuttgart •

franz roh: mechanismus und ausdruck seite 3
mécanisme et expression page 8
mechanism and expression page 14
fotos — photographies — photoes 19

wir danken herrn und frau stotz in stuttgart, den leitern der werkbundausstellung „film und foto“ stuttgart 1929, für ihre tätige mithilfe an diesem buche.

abb. 36 wurde nach der wochenschrift „das illustrierte blatt“, frankfurt am main, abb. 50 nach einem foto aus dem buche „die welt ist schön“ (kurt wolff verlag, münchen), abb. 70 nach dem „weltspiegel“ (verlag rudolf mosse, berlin) reproduziert.

an klischees verdanken wir abb. 15—17 (aus dem buche „weisungen der vogelschau“ von k. h. brunner) dem verlag georg d. w. callwey, münchen, abb. 30 der zeitschrift „die umschau“, frankfurt am main, abb. 48 dem medizinischen warenhaus gmbh, frankfurt am main, stiftstraße 9—17, abb. 63 dem verlag „das neue frankfurt“, frankfurt am main.

mechanismus und ausdruck

wesen und wert der fotografie

franz roh

die **geschichte der fotografie** weist zwei blüteperioden auf, eine am anfang (daguerre), die andere am ende bisheriger entwicklung (vergleiche etwa die fotos dieses bandes und vieles „anonyme" aus illustrierten zeitungen). was zwischen diesem anfang und ende liegt, ist meist problematisch, weil es, offen oder versteckt, reize der malerei oder grafik imitieren wollte, was natürlich von der eigentlichen aufgabe des fotografen ablenkte. einer aufgabe, die sich den sehformen der zeit zwar nicht entziehen kann, also immer gewisse verwandtschaft mit den künsten zeigen wird, nie aber in imitationen hätte ausarten dürfen. die heutige blüte reicht noch nicht genügend in die breite, da seit jenen missernten des 19. jahrhunderts alle ideale der sichtbarkeitsformierung beim weiteren publikum noch schwer belastet sind. jedoch ist anzunehmen, dass wirkliche kultur des sehens sich immer mehr verbreitern wird, so dass uns (vielleicht bereits nach etwa einem jahrzehnt) so wenig schein, getue oder bluff aufstossen wird, als etwa bei malerei und grafik des mittelalters, wo überhaupt kein kitsch begegnet.

zwei umstände sind stets entscheidend, wenn **kulturelle hochebene** entstehen soll: an verschiedenen stellen müssen zu gleicher zeit einzelvulkane dampfen, die das land mit neuen bildideen überregnen, mit fruchtbar machender lava übersäen. der schon bestehende boden aber muss so beschaffen sein, dass er den dünger annimmt, bindet. die voraussetzung von oben her ist durch einzelfotografen, wie sie etwa in diesem bande auftreten, bereits gegeben. die bedingung von unten her wird in der natur der sache liegen: die apparatur der neuen fototechnik ist derart einfach, dass sie grundsätzlich **jedermann** handhaben kann. die technik der grafiken (um vergleichen[1] in der ebene der schwarzweiss-gstaltung zu verbleiben) war so kompliziert und langwierig, dass man bisher durchaus menschen antreffen konnte mit visueller formkraft, aber ohne zeit, ausdauer oder geschick, realisierungsmöglichkeiten zu erlernen. das verhältnis zwischen gestalterischem lebensgefühl und dem sprachmittel war hier zu kompliziert.

aus solchem blickwinkel heraus ist nun gefordert, dass in diesem bande vor allem auch laien zu worte kommen. amateur heisst „ein die sache noch liebender mensch", dilettant „ein sich noch an ihr delektierender". jedenfalls wies die internationale ausstellung „film und foto", dieses auf visuellem gebiete wichtigste ereignis der letzten jahre, fast nichts von fachfotografen auf, die ja so oft in konventioneller manier erstarren. wiederum ein beweis, wie verjüngungen und aufschwünge auf den verschiedensten lebens-, kunst- (übrigens auch forschungs-) gebieten so oft von unbefangen gebliebenen **outsidern** kommen. also gehört auch diese neue fotoblüte weitgehend in das (von mir beackerte) gebiet der verkannten „geschichte allgemeiner laienproduktivität".

die menschheitsgeschichtliche bedeutung der entwicklung von apparaturen wie dem fotokasten liegt nun in immer komplizierterer leistung bei immer einfacher werdender bedienung. es ist romantik in moll, zu behaupten, dass solche „abkürzungen des weges" nur zu grösserer stumpfung und faulheit des menschen führen müssten, dem nun ja alles abgenommen sei. der ort geistigen ringens schiebt sich ja nur an andere stelle. „raffaele ohne hände" können jetzt auch produktiv werden. denn es war ebenfalls romantik (in dur diesmal), behaupten zu wollen, jeder, der etwas auszudrücken **habe**, finde auch die mittel dazu. erst wenn technische mittel derart vereinfacht wurden, dass sie schnell erlernbar sind, werden sie klaviatur für den ausdruck vieler.

mit recht hat man gesagt, dass menschen ohne kamerabeherrschung bald wie analphabeten wirken werden. ich glaube sogar, dass mittelschulen jene erlernung bald in ihren sog. zeichenunterricht einbauen werden (hoffentlich unter abstossung veralteter fächer dafür). denn die

pädagogik gliedert — naturnotwendig nachklappend — immer diejenigen techniken in ihre unterrichtspläne ein, die der erwachsenenschicht allgemein zu werden beginnen. zur zeit karls des grossen konnte nur der **gelehrte** schreiben, jahrhunderte später beherrschte jeder **gebildete** diese technik, noch später jedes **kind.** verwandter prozess im engeren zeitraum: um 1900 findet man die **schreibmaschine** nur in entlegenen spezialbüros, heute in jedem betriebe, morgen wird sie, inzwischen verbilligt, bei jedem schüler anzutreffen sein. (ganze kleinkinderklassen werden chorisch auf „geräuschlos" gewordenen maschinchen trommeln.)

der fotokasten wird ebenfalls bald jene drei typischen stadien durchlaufen haben, denn er vermittelt nicht nur wunderbares bildnerisches **spiel,** sondern hat äusserst „praktische" hintergründe. schon heute zeigt riesige zunahme von illustrierten zeitungen, wie **indirekt** anschauliches (geschriebenes) zugunsten des **direkten** berichtes (abbildung eines fesselnden tatbestandes) zurücktritt. dabei aber entstehen neue möglichkeiten nicht so sehr für zeichner, sondern für reportagefotografen in weitestem sinne, mindestens für griffige unter ihnen. und wenn um 1800 jemand auf grosser reise 500 seiten tagebuch schrieb, so bringt er heute 100 meter leika-filmstreifen heim. diese können mehr vollerinnerung enthalten als das wort, denn sie sind anschauungsgesättigt. räumlich wie zeitlich werden sie auf weitere strecke hin wirken, denn sie bedienen sich der internationalen sprache äusserer umwelt, die sich weder nach jahrhunderten noch ländern **grundsätzlich** verändert. soziologisch ist festzustellen, da die fotografie der kapitalistischen oberschicht dient, durch ständig wachsende einschaltung in die reklamegestaltung. hier kann man mit fotos viel präzisere vorstellung von anzupreisenden objekten geben, als mit einer noch so suggestiven zeichnung. andererseits dient der fotoapparat auch menschlichen bedürfnissen der arbeiterklasse: wie oft sehen wir auf sonntagstouren „kleine leute" ihre ferienerlebnisse fixieren. um so wichtiger ist, dass bücher mit gutem querschnitt durch höchstleistungen der epoche ins volk selber gelangen.

von reportage in weitestem sinne als einem hauptgebiete menschlichen lebenshungers ist abzutrennen diejenige „bildbereitung", die eine **ausdrucksgesättigte fläche** herstellen will. hier erhebt sich — als bildungsprodukt — bei manchen menschen noch immer die frage, ob denn ein foto überhaupt ausdruckserfüllt, bis in die ecken durchgestaltet, „notwendig" sein könne. wir meinen hier die frage, ob man — allein in diesem sinne — es hier mit **kunst** zu tun habe. spiesser und „kenner", meist zwei fehlformen des daseins, finden sich noch oft darin zusammen, auch dem **durchgestalteten** foto den qualitätsstempel „kunst" zu versagen. hier liegt entweder ein scheinproblem vor, indem kunst ganz zeitbedingt, willkürlich, ungross definiert wird. oder menschliches sehen ist überhaupt verbildet, auch der natur gegenüber nur auf **eine** art von schönheit eingestellt. will man hingegen unter kunst nichts anderes verstehen als selbstzweckhafte, durch den menschen hervorgerufene, ausdruckgesättigte gebilde überhaupt, so rechnen auch gute **fotos** dazu. will man unter kunst aber nur manuelles, nur die vom geist geleiteten ausdruckserzeugnisse der menschlichen **hand** verstehen (was unweise genug wäre), so kann man für fotos eine neue kategorie ansetzen, ohne dass ästhetischer wert dieser gebilde dann vermindert würde. grober, subjektivistischer irrtum ist, zu glauben, ästhetisch erfüllte gebilde entständen nur dann, wenn jeder einzelstrich aus dem beliebten „schmelztiegel der seele" d. h. der geistgeleiteten hand des menschen selber hervorginge. von den drei grossen gebieten alles ausdrucksvoll erscheinenden wäre mit obiger, einschnürender definition nur ein **einziges** gebiet zu fassen: weder ästhetische volkommenheit gewisser **natur**formen, noch gewisser **maschinen,** die ja ebenfalls nicht auf ausdruck hin geschaffen wurden, wäre dann möglich.

wir können in diesem buche durchaus gebilde antreffen, die obiger definition, die eigentlich nur einen rang, eine **qualität** festlegt, genügen. es sind diejenigen fotos, in denen man nichts verrücken, aufhöhen oder verflächigen möchte, keine stelle ver- oder entstofflichen usw. — sicher werden sich menschen finden, die auch bei **besten** fotos behaupten, diese erreichten nicht den ausdruckswert von grafiken. dass es sich hierbei nicht um eine frage der **fotografie** dreht, kann man experimentell insofern nachweisen, als es sich dann meistens auch um ablehner

der neuen malerei und grafik handelt, sei es der abstrakten konstruktivistischen oder der neuen gegenständlichen. wer die fotos etwa dieses bandes, wie es mir einmal begegnete, „steif, gesucht im bildausschnitt und unorganisch" findet, pflegt dieselben anwürfe, nur noch gesteigert, für malerei und grafik der jüngeren generation parat zu haben. beweis genug, dass es sich also nicht um spezialprobleme von „fotografie und mechanismus" handelt, sondern um verneinung des neuen, gespannteren, konstruktiveren sehens überhaupt.

fotografie ist nicht blosser **abklatsch** der natur, denn sie ist (mechanistische) umsetzung aller farbwerte, ja selbst der räumlichen tiefenspannungen und formstrukturen. dennoch beruht der wert der fotografie auf dem ästhetischen werte der natur selber. braucht man daher nur technisches rüstzeug zu beherrschen, um guter fotograf zu werden? keineswegs: man muss ein voller mensch sein, wie auf allen anderen ausdrucksgebieten auch. das eigentümliche jeweiliger formwertung spricht sich im foto genau so aus wie etwa in der grafik. wahrscheinlich ist — für geübte augen natürlich — lokalisierung von **anonymen** fotos nach zeit und land nur **gradweis** schwieriger als diejenige von grafik, bildern, plastik, selbst wenn wir fotos nicht **inhaltlich** (etwa trachtengeschichtlich) datieren und lokalisieren können, sondern etwa eine reihe von tieren oder landschaften zu vergleichen haben.

schon aus dieser **individualkonstante,** die wie in den künsten selber auffallend bestehen bleibt, kann man ersehen, dass auch dem guten **foto** ein organisierendes, individualisierendes prinzip zugrunde liegen muss. fotos des **einen** wirken immer fade, auch wenn er guter techniker, des **anderen** immer stark, selbst wenn er sich als laie empfindet und technisch manchmal nicht vollkommen arbeitet. das organisationsprinzip liegt hier, entgegen der grafik nicht in der überall waltenden manuellen umformung beliebiger wirklichkeit, sondern im akt der wahl eines in jeder hinsicht fruchtbarsten stückes wirklichkeit selber. gibt es bei der grafik tausend formen der **umschmelzung und reduktion** der aussenwelt, so gibt es für die fotografie hundert möglichkeiten des **blickpunktes, ausschnittes, beleuchtens,** vor allem aber der **gegenstandswahl** selber.

dieser **beschränkte** kreis von möglichkeiten genügt bereits, um bedeutsame individuation verwirklichen zu können. wir überschätzen meist die zahl der wenigen elemente, die allein notwendig, um sinngesättigte gebilde zu erreichen. welch simpler, festgelegter apparat ist (um in anderes gebiet zu springen) das klavier mit seinen immer wiederkehrenden oktaven. und dennoch kann durch immer neue kombinationen gegebener elemente jeder pianist seine eigene welt aus diesen wenigen tonfolgen ziehen.

die gegenstandswahl bereits ist schöpferischer akt. „sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist", gilt auch für jene wirklichkeitsausschnitte, vor denen wir halt machen. so bezeichnend es für einen mann, welche frauen ihn bewegen, so karakteristisch für den fotomann bereits, vor welchen gebilden er wie angewurzelt stehen bleibt, welche bezeichnenden sehwinkel und lichtquellen ihn sodann bannen. wie organisierend das durchgehende prinzip der fotografie jeweils walten kann, mag man auch daraus ersehen, dass sich sogar die dilthey-nohlsche typenlehre, die doch nur auf rein seelisch bedingte gestaltungen anwendbar ist, herantragen lässt. besonders, wenn man den zeitindex hinzufügt, hier also konstatiert, dass allen typen seit etwa 1920 sog. dualitätsspannungen zugemischt sind.

unser buch will nicht nur sagen „die welt ist schön" **(abb. 13, 31)**, sondern ebenso: sie ist erregend, grausam und absonderlich **(abb. 73, 74).** deshalb wurden auch blätter aufgenommen, die wohlbehütete ästheten vors blasse köpfchen stossen werden. im übrigen finden sich fünf arten von fotografieverwendung: realfoto, fotogramm, fotomontage, foto in verbindung mit grafik oder malerei, foto in typografischer verbindung. — das **fotogramm (abb. 28, 29)** geistert erregend zwischen geometrischen abstraktionen und gegenstandsnachklängen hin und her. gerade in dieser spannung kann sein spezifischer reiz liegen. bekanntlich wird hier ohne kamera gearbeitet, allein durch begegnung gewisser gegenstände mit lichtempfindlichem papier. indem sie länger oder kürzer aufliegen, näher oder entfernter gehalten, scharf oder matt mit künstlichen lichtquellen bestrahlt werden, ergeben sich

luminaristische schemata, die den gegenstand derart anders färben, zeichnen, modellieren, dass er seinen körper verliert, nur noch als schimmernde fremdwelt und abstraktion erscheint. dabei kann man vom schneeigsten weiss über tausend graustufen ins tiefste schwarz hinuntersteigen, transparenteste tonstufen erreichen, durch überschneidungen und konvergenzen optische scheinräume hervorrufen, die so gut fernste ferne wie plastische nähe suggerieren. wie in jedem menschlichen zuordnungssystem ist es zunächst beim herstellungsprozess schwierig, hier die wirkungen der objekte „berechnen" zu können, doch bekommt man allmählich gefühl dafür. im anfang gibt es oft blosse zufallstreffer. wiederum aber ist es berühmter irrtum vonseiten eines idealistischen subjektivismus, zu vermuten, auf solche weise könnten nicht ausdrucksgesättigte wirkungen entstehen. man muss dann eben nur viele blätter verwerfen können. der ausleseprozess lag bei der kunst (etwa der grafik) weitgehend in der geistig umformenden **hand,** beim foto (realfoto) im beschleichen des geeignetsten, fertigen stückes umwelt. beim fotogramm — bereits nach dem gesetze der **wahrscheinlichkeit** müssen bisweilen treffer vorkommen — liegt der ausleseakt **zunächst** in der eliminierung von nietenblättern. bei ständiger übung und gutem „zuordnungsinstinkt" rückt das verfahren aber aus dritter sphäre sehr bald in die zweite. in solchem vorrücken dürfte zugleich ein wert-crescendo aller gestalterischen lebensprozesse überhaupt gegeben sein, zugleich der **quantität** ihrer volltreffer, nicht aber der rangordnung der drei genannten arten von möglichen volltreffern untereinander.

wie vor hundert jahren das verfahren der silhouette grosse rolle spielte, so wird das fotogramm ein sinnreiches vergnügen unserer zeit werden. der silhouette ist es weit überlegen, weil tausend zwischenstufen zwischen schwarz und weiss zugelassen werden.

aber auch der anderen gattung, dem **wirklichkeitsfoto** sind neue reize zugeleitet worden. zunächst wurden neue gegenstände selber ins bereich der fixierung gezogen, was immer fördernder vorgang ist. denn die menschheit geniesst im schlendriane ihres sinnenlebens immer nur ganz kleinen, konventionellen ausschnitt möglicher gegenstandserlebnisse überhaupt. so erinnere ich, wie sonst lebendige leute nicht einsehen wollten, warum etwa jene pariser kanalkloake **(abb. 38)** aufs korn genommen worden war. bis diese leute endlich empfanden, wie ausdrucksvoll und fast symbolisch auch derartiges wirklichkeitsfragment anmutet, wo unterirdisches gedärm einer riesenstadt mündet und verdauungssäfte einer metropole ins freie gespült werden. der infernalische gehalt einer grosstadt ist an derart winzigem ausschnitt bedeutsam gepackt. indem gerade da halt gemacht wurde, wo mitten im mechanismus organisches leben zu pulsen scheint, bannt uns der fotomann mit kühnem doppelgriffe wie ein zauberer.

neben neuer gegenstandswelt finden wir die **alte, aber neu gesehen.** hier liegt ein bildmittel in verschiedenheiten des schärfungsgrades der plastizität. wir hatten lange zeit fotografen, die alles in schummer legten (rembrandt-imitatoren im sammetbarett, oder all-erweichende impressionistengemüter). **heute arbeitet man klar heraus.** doch gilt es, auch hieraus kein rezept zu machen, sondern tastbar plastisches gelegentlich neben optisch verfliessendes zu bringen, womit man wiederum neue wirkungen mit blättern erreicht, welche der beschränkte fachverstand gern als fehlaufnahmen brandmarkte. das „falsche" einstellen des apparates, sog. fehler mit der entfernungsskala, auch mehrfache benutzung einer platte (ineinanderfotografieren) können hier, sinnvoll verwertet, gerade neue optische genüsse bringen.

ein weiteres mittel ist: neue sicht allein im sinn der **perspektive.** wir pflegen bilder vorwiegend mit horizontaler blickbahn festzulegen. die kühnen nieder- und aufsichten aber, die uns von seiten neuer technik durch plötzliche niveauänderungen (lift, flugzeug usw.) gegeben werden, sind bildnerisch noch ungenügend ausgekostet. neue fotos aber haben viel von diesem auf und nieder der erscheinung. das hiermit gegebene schrägnehmen einer vertikalen (eines stehenden hauses, mastes oder schornsteines) ist ebenfalls erregend. hintergründig wird es dadurch, da man sozusagen astronomische perspektiven eröffnet: vertikalen sind in diesem grösseren sinne wirklich ja nichts anderes als radiale stellungen, bezogen auf einen imaginären erdmittelpunkt.

verhältnismässig neu ist auch der **negativabzug,** eine weitere abart des realfotos **(abb. 4, 64, 65, 69).** wir kennen das prinzip der **umkehrung** bei anordnung abstrakter formen, etwa in weberei und flechterei, auch in der musik tritt es auf. warum soll ähnliches nicht auch auf aussenwirklichkeiten selber angewendet werden, selbst wenn hier keine reihung vorliegt? neben umkehr der **richtungen** ist also solche der helldunkelwertung möglich. dieser vorläufig spezifisch **fotografische** reiz kann nirgends sonst erlebt werden, denn der unterschied von „tag- und nachtanblick derselben wirklichkeit" ist etwas anderes. am ehesten könnte man von einer welt in dur und moll sprechen, um wenigstens den ganz verwandelten ausdruck der tonwerte anzudeuten.

ferner wäre der **verbindung von fotografie mit grafik oder malerei** zu gedenken, von der wir ebenfalls beispiele bringen (vgl. max ernsts wundervolle arbeiten). es wäre leere doktrin, zu behaupten, dass hier immer nur verquickung von **fremdkörpern,** die sich niemals binden können, vorliege.

bleibt noch die **fotomontage.** diese vom futurismus und dadaismus stammende form ist allmählich einer durchgeklärten, vereinfachten handhabung entgegengeführt worden. waren fotomontagen früher formzertrümmerungen, chaotisierende wirbel zersprengter gesamterscheinungen, so zeigen sie heute meistens konstruktiven aufbau, beinahe klassische gehaltenheit und stille. **(abb. 19, 23).** wie federnd, transparent und zart das formenspiel bei „leda" **(abb. 55).** wie krystallinisch gehärtet die sternenklare kleinwelt in „dada-merika" **(abb. 8).** die fantastik dieser ganzen gattung ist nicht so sehr fakturfantastik, wie in gewissem stadium des kubismus, wo einfache gegenstandswelt in komplizierende struktur zerlegt wurde, sondern **gegenstands**fantastik, wo aus einfachen wirklichkeitsfragmenten kompliziertere gegenstandseinheiten getürmt werden. bedeutsam war, das prinzip etwa des mosaiks, das bisher nur für neutrale farb- und formteilchen angewendet worden war, in diesem umfange auf gegenstandsstücke selber anzuwenden. die fototechnik kommt dieser formungsmöglichkeit entgegen. doch liegt der montage ein tieferes bedürfnis menschlicher fantasie überhaupt zugrunde, wie nicht nur futuristische bilder, sondern auch irische bandgeschlinge, gegenstandskoppelungen an romanischen kapitellen, vor allem aber malereien von bosch und bruegel erweisen, wo sich unerhörte, gestalterische fantasie an derartigen **wirklichkeitspfropfungen** auslebt. ein ganz neuer, reicher, bildnerischer humor ist hier im entstehen. kein wunder, wenn wir glauben, dass sich witzblätter der zukunft dieser neuen mittel bedienen werden. zaudern sie heute noch, so sagt das nichts, sie haben vor jahrzehnten auch **zeichner** neuen stiles lange genug warten lassen *). in der reklame, ebenso auf schutzumschlägen (der bücher), die immer so viel belebender und heutiger wirken als die schweren, bürgerlichen leinwanddeckel, die sie gnädig verhüllen, hat die fotomontage schon weit um sich gegriffen. der malik-verlag hat hier führendes (und zwar sehr früh!) hervorgebracht. — trotz des humors oder blossen werbecharakters dieser dinge nehme man sie aber nicht etwa nur leicht und nebensächlich. dämonisch-fantastischer gehalt kann ihnen eigen sein. — über eine letzte gattung, in die wir somit gelangen (erregende verbindung zwischen foto und schriftdruck), welche wir ebenfalls in wichtigen beispielen zeigen **(abb. 19, 25, 37, 56, 75),** ist weiter kein wort zu verlieren. diese dinge sprechen stärkstens für sich selber und haben bereits machtvollsten wirkungsbereich, vor allem in der reklame erhalten.

die bedeutsamste verwendung der fotografie aber, das **kinowesen,** heute selbstverständlich gewordenes, eigentlich unausschöpfliches wunder, gehört nicht mehr ins bereich dieses bandes. denn wir hatten es nur mit statisch gebanntem zu tun, mit blossen, dynamik vorspiegelnden **zuständen,** während drüben, aus blosser **addition** von zuständen, **echte** dynamik entsteht, alle gestaltungsfragen also, die hier zu erörtern waren, nun in eine völlig neue dimension eingehen.

*) george grosz schreibt mir: „ja es ist richtig, heartfield und ich, wir hatten schon 1915 interessante foto-klebe-montage-experimente gemacht. wir begründeten damals den grosz-heartfield-konzern (südende 1915). das wort „montör" erfand ich für h., der dauernd in einem alten blauen anzug auftrat, und dessen tätigkeit in unsrer gemeinschaft am meisten an montieren erinnerte".

mécanisme et expression

les caractères essentiels et la valeur de la photographie par **franz roh**

l'histoire de la photographie présente deux périodes brillantes: l'une à ses débuts (daguerre), l'autre à la fin de son développement actuel, tel qu'on le trouve, par exemple, dans ce volume ou aussi dans beaucoup de productions anonymes des journaux illustrés. ce que l'on rencontre dans l'entretemps est trop souvent d'une valeur problématique parce que, ouvertement ou non, on veut imiter les charmes de la peinture ou du dessin. on s'écarte ainsi de la tâche propre du photographe. la photographie, il est vrai, ne peut se dérober à la vision de son temps. ainsi elle montrera toujours une certaine parenté avec les arts contemporains, mais jamais cette affinité n'aurait dû dégénérer en imitation. cependant, l'épanouissement de l'art photographique à l'heure actuelle est encore trop restreint dans son étendue: le grand public subit toujours l'influence de ces productions mal venues du XIX^{e} siècle. heureusement, nous sommes en droit d'admettre que le sens d'une vision vraiment cultivée se répandra de plus en plus. peut-être que déjà dans une dizaine d'années, nous trouverons là tout aussi peu de faux-semblant, d'affectation et de bluff que dans la peinture et les arts graphiques du moyen âge, où l'on ne rencontre pas de ces formes vides et prétentieuses.

pour arriver à créer un niveau élevé de civilisation, il faut la rencontre de deux conditions préalables: il est nécessaire qu'en plusieurs endroits, simultanément, on voie surgir des points d'éruption, — les créateurs d'idées, qui les dispersent dans tout le pays comme des volcans puissants projetant dans la plaine leur lave féconde; et d'autre part, le sol lui-même doit être capable de recevoir, d'amalgamer, de s'assimiler ces éléments nouveaux. la première de ces conditions préalables est donnée par les photographes tels que nous les trouvons dans le présent ouvrage. l'autre est constituée par la nature même des choses et nous devons constater ici que les appareils de la nouvelle technique photographique sont tellement simples que n'importe qui peut les manier. au contraire, la technique des arts graphiques (pour rester dans le plan de la figuration en blanc et noir) était si compliquée et si pénible que l'on rencontrait souvent des hommes à grande puissance de conformation visuelle, mais n'ayant ni le temps, ni l'endurance ou l'adresse nécessaires pour en apprendre suffisamment les conditions de réalisation. les rapports entre ce sentiment vital, qui demandait à prendre forme, et ses moyens d'expression étaient trop compliqués. c'est ce qui fait que, dans notre ouvrage, on trouvera tout particulièrement des travaux d'amateurs. **amateur** signifie: celui qui aime encore une chose pour elle-même; **dilettante**, celui qui se délecte encore d'une chose pour elle-même. en tout cas, l'exposition du **werkbund** (film et photo, 1929), l'événement le plus important des dernières années dans le domaine visuel, ne présentait presque pas de productions de **photographes de profession**, si souvent pétrifiés dans un maniérisme conventionnel. nous avons là de nouveau une preuve du fait que ce sont justement les **outsiders**, restés libres de toute prévention, qui réalisent souvent les progrès et les rajeunissements nécessaires dans les domaines les plus différents de la vie, de l'art ou de la science. et ainsi cette nouvelle floraison de l'art photographique appartient aussi, dans une large mesure, au domaine, traité par moi, de l'histoire méconnue de la productivité générale des amateurs.

l'importance du développement des moyens techniques, tels que l'appareil photographique, pour l'histoire de la civilisation, repose dans le fait qu'ils arrivent à réaliser des productions de plus en plus compliquées tout en devenant eux-mêmes d'un maniement de plus en plus simple. c'est du romantisme en ton mineur que de prétendre que ses «raccourcissements du chemin» doivent produire nécessairement la paresse et l'hébétement parce que l'homme n'a plus rien à faire par lui-même. en fait, il se produit un simple déplacement de l'effort intellectuel. les «raphaëls sans mains» peuvent être ainsi désormais productifs, car c'était également du romantisme (mais cette fois sur le mode majeur) que de dire: quiconque a quelque chose à exprimer peut aussi en trouver les possibilités d'expression. au contraire, on peut dire que les moyens techniques

ne deviennent une sorte de clavier servant à l'expression du grand nombre que quand ils se sont tellement simplifiés qu'il coûte peu de les maîtriser. on a prétendu avec raison que les personnes incapables de manier un appareil photographique feront bientôt le même effet que si elles ne savaient ni lire ni écrire. je suis même convaincu que les écoles secondaires introduiront bientôt cet enseignement dans celui du dessin (en éliminant, espérons-le, d'autres branches vieillies). en effet, la pédagogie intercale toujours dans ses programmes — après coup, naturellement, — toutes les techniques qui commencent à devenir d'un usage général pour les adultes. du temps de charlemagne, les **savants** seuls savaient écrire; des siècles plus tard, tous les **gens cultivés** étaient en possession de cette technique, et plus tard encore, tous les enfants. même processus dans un espace de temps plus restreint: vers 1900, on ne trouve la **machine à écrire** que dans des bureaux spéciaux isolés; aujourd'hui, elle domine dans toutes les organisations économiques, et demain, devenue encore meilleur marché, elle sera l'instrument de travail de tous les écoliers. des classes entières de petits enfants tambourineront «en chœur» sur leurs petites machines devenues tout à fait silencieuses. l'appareil photographique aura aussi bientôt parcouru ces trois phases caractéristiques. en effet, il ne constitue pas seulement un **jeu** merveilleux par images, il a aussi des bases extrêmement pratiques. aujourd'hui déjà, l'énorme succès des journaux illustrés montre combien les comptes rendus indirects (c'est-à-dire écrits) des faits sensationnels perdent de terrain en face des comptes rendus directs, c'est-à-dire figurés par l'image. et en même temps de nouvelles possibilités s'ouvrent dans ce domaine, non tant pour le dessinateur que pour le reporter photographe au sens le plus étendu du mot, du moins pour ceux qui ont du coup d'oeil et de la décision. celui qui aurait écrit cinq cents pages de journal dans un grand voyage entrepris vers 1800 en rapporterait aujourd'hui cent mètres de bande de film leika. ceux-ci présenteront une plus grande plénitude de souvenirs que le mot, car ils sont pleins de vision directe à saturation. et ils continueront à agir presque à l'infini dans le temps et dans l'espace, car ils se servent de la langue internationale du milieu extérieur, langue qui ne subit pas de changements **essentiels** suivant les siècles ou les pays. au point de vue sociologique, il faut constater que la photographie rend des services toujours croissants aux couches capitalistes supérieures par son rôle de plus en plus accentué dans la réclame. il est bien évident que des photos donnent une idée infiniment plus précise de l'objet présenté en vente qu'un dessin, si suggestif soit-il. d'autre part, l'appareil photographique satisfait tout aussi bien les besoins personnels du monde des travailleurs: que de fois voyons-nous ainsi les petites gens fixer de la sorte une situation qui les intéresse dans leurs excursions du dimanche. il importe d'autant plus que les livres de haute tenue se répandent parmi le peuple comme résultantes des plus hautes productions de l'époque.

le reportage, dans son sens le plus étendu, est une des manifestations principales de l'appétit vital des hommes. on doit en distinguer les représentations qui visent à un **maximum d'expression.** et ici, maintes personnes se posent encore la question si une photographie, comme produit de la culture, peut être parfaitement expressive, c'est-à-dire formée, composée, «nécessaire» dans tous ses éléments. c'est la question de savoir si, dans ce sens, nous avons affaire ici à un **art.**

des gens à l'esprit prud'hommesque et de soi-disant connaisseurs, ces deux formes manquées de la vie, se trouvent encore souvent d'accord pour refuser la qualification d'«art» à la photo **la plus achevée.** ici, ou bien nous n'avons affaire qu'à un problème simplement spécieux, en ce sens que l'art est défini arbitrairement et mesquinement par rapport à un temps déterminé, ou bien la vision de ces hommes est déformée: même en présence de la nature, ils ne sont plus capables de sentir qu'**une seule** forme de la beauté. si, au contraire, on entend par **art** des formes ayant leur propre fin, produites par l'homme et pleines d'expression, on doit ranger aussi les bonnes photos sous cette rubrique. mais si l'on ne veut comprendre sous le nom d'**art** que des produits de la **main** de l'homme, dirigés par son esprit et exprimant son âme, ce qui serait peu sage, on devra créer une nouvelle catégorie pour les photos, sans que leur valeur esthétique s'en trouve diminuée. c'est une erreur grossière, témoignant d'un subjectivisme excessif, de croire qu'il ne peut se produire de créa-

tion esthétique que si les moindres traits en sont sortis du «creuset de l'âme» et émanent de la main de l'homme lui-même sous la direction de son esprit. si l'on partait de cette définition restrictive, on ne pourrait plus saisir par là qu'**un seul** des trois grands domaines de l'expression; elle cesserait d'embrasser la perfection esthétique de certaines formes de la **nature** ainsi que de certaines **machines** qui n'ont pas été non plus conçues de prime abord en vue de l'expression.

dans ce livre, nous trouvons des productions qui répondent entièrement à la définition ci-dessus qui ne veut fixer qu'un rang, une **qualité**. ce sont les photos dans lesquelles on ne voudrait rien déplacer, surélever ou étendre en surface, dont on ne désire ni renforcer ni affaiblir le contenu en aucun point, etc. certes, il se trouvera encore des gens pour assurer, même en présence des meilleures photos, que celles-ci n'atteignent pas à la force d'expression des dessins ou gravures. qu'il ne s'agit pas ici de la question de la photographie en elle-même, la simple expérience peut le prouver, en ce sens que, le plus souvent, on a affaire en même temps à des ennemis jurés de la peinture et des arts graphiques nouveaux, soit sous leur forme abstraite et constructive, soit dans leur nouvelle objectivation. celui qui, comme il m'est arrivé une fois, trouve les photos de ce volume «guindées, recherchées dans leurs proportions et inorganiques», adresse naturellement les mêmes reproches, mais dans une plus forte mesure, à la peinture et à la gravure de la nouvelle génération. nous avons là une preuve suffisante qu'il ne s'agit donc pas ici d'un problème spécial, celui de «la photographie et du mécanisme», mais d'une négation en principe d'une nouvelle vision, plus tendue et plus constructive.

la photographie n'est pas une simple **copie** de la nature, mais une transposition par voie mécanique de toutes les valeurs lumineuses, même des profondeurs et des structures de formes dans l'espace. cependant la valeur de la photographie a pour base la valeur esthétique de la nature elle-même. cela veut-il dire qu'il suffit de connaître le côté technique pour être bon photographe? nullement. comme dans tous les autres domaines des arts d'expression, il faut avant tout posséder la plénitude des qualités humaines. la valeur propre de cette humanité dans chaque cas donné s'exprime dans la photographie tout aussi bien que dans les arts graphiques. la localisation de photos **anonymes** selon la date et le pays d'origine n'est probablement — pour des yeux exercés, cela va sans dire — que pour une question de **degré** plus difficile que celle des gravures, des tableaux ou des sculptures, même quand nous ne pouvons dater et localiser ces photos par leur **contenu** (le costume, par exemple), et que nous ayons à comparer peut-être une série d'animaux et de paysages.

cet élément individuel, qui subsiste de façon saisissante comme dans les autres arts, prouve qu'**une bonne photographie** doit aussi reposer sur un principe d'organisation et d'individualisation. les photos de **l'un** apparaissent toujours fades, même s'il est bon technicien, et celles de **l'autre** au contraire fortes, même s'il se reconnaît amateur et n'est pas toujours à la hauteur au point de vue technique. contrairement aux arts graphiques, le principe d'organisation ne repose pas ici sur la transposition manuelle, partout présente, d'une réalité quelconque, mais sur l'acte même du choix du morceau de réalité le plus fécond à tout égard. si les arts graphiques présentent mille possibilités de **transposition et de réduction** du monde extérieur, il y en a de même des centaines pour la photographie en ce qui est du **point de vue**, du champ embrassé, de l'éclairage, mais surtout du choix du sujet lui-même.

ce cercle restreint de possibilités suffit déjà pour permettre de réaliser une individualisation poussée très loin. nous surestimons d'ordinaire le petit nombre des éléments nécessaires à la réalisation de productions pleines de sens. pour prendre un exemple dans un autre domaine, quel simple appareil, à possibilités nettement déterminées, que le piano avec le retour perpétuel de ses octaves! et pourtant, par des combinaisons toujours nouvelles de ces éléments donnés, le pianiste est à même de faire surgir tout un monde particulier de ces suites restreintes de sons.

le choix du sujet est déjà par lui-même un acte créateur. le mot: «dis-moi qui tu hantes, et je dirai qui tu es» s'applique tout aussi bien aux éléments de la réalité qui fixent notre attention. de même qu'il est

caractéristique pour un homme de voir quelles sont les femmes qui excitent son intérêt, de même il est déjà typique pour le photographe de constater les points qui l'attirent irrésistiblement, les perspectives et les sources lumineuses caractéristiques qui le captivent. la force organisatrice des principes de la photographie apparaît dans le fait que l'on peut même lui appliquer le système des types dilthey-nohl qui n'est proprement applicable qu'aux formes conditionnées dans l'ordre purement spirituel (en constatant ici, par conséquent, que, depuis 1920 environ, **tous** les types ont reçu un mélange de tensions dites de dualité.)

notre livre ne veut pas dire seulement: le monde est beau! (voir 13, 31), mais aussi: il est excitant, cruel, étrange! (voir 73, 74). c'est pourquoi nous y avons fait figurer des pages qui effraieront les esthètes assagis. pour le surplus, on y trouvera cinq formes de l'emploi de la photographie: celle du réel, le photogramme, le photomontage, la photo en corrélation avec le dessin ou la peinture, la photo dans ses rapports avec la typographie.

le photogramme (voir 28, 29) erre, émouvant comme un spectre, entre l'abstraction géométrique et les reflets de la réalité. c'est justement dans cette tension que peut reposer son charme spécifique. comme on sait, on travaille dans ce cas sans chambre noire; on met simplement certains objets en contact avec du papier sensible. selon qu'on les fait reposer plus ou moins longtemps, qu'on les tient plus rapprochés ou plus éloignés, qu'on fait agir des sources lumineuses artificielles de façon vive ou mate, on obtient, par ces effets lumineux, des traits sommaires qui colorent, dessinent, modèlent l'objet de façon tellement différente que son corps disparaît et qu'il n'apparaît plus que comme une lueur et une abstraction d'un monde étrange. en même temps, on peut graduer toute l'échelle des tons, depuis le blanc le plus neigeux, par des milliers de dégradations grises, jusqu'au noir le plus foncé; on peut réaliser les tons les plus transparents, provoquer l'illusion d'espaces optiques imaginaires par des entrecroisements et des convergences suggérant aussi bien le lointain le plus inaccessible qu'une proximité palpable. comme dans tout système humain coordonné, il est tout d'abord difficile de «calculer» ici l'effet des objets au cours du processus de création, mais peu à peu on arrive au doigté nécessaire. au début, on n'obtient tout d'abord que des réussites de hasard. mais c'est là de nouveau une erreur connue d'un certain subjectivisme idéaliste de croire qu'il est impossible de réaliser ainsi des effets pleins d'expression. on doit s'attendre simplement à devoir rejeter beaucoup de clichés. dans le domaine du dessin et de la gravure, le travail de sélection était réalisé par la main sous la direction de l'esprit (I); pour la photo du réel, il consistait à épier le morceau de réalité du monde extérieur le plus approprié (II); pour le photogramme, où les réussites **doivent** se présenter déjà simplement en vertu des lois de la **probabilité**, la sélection consiste tout d'abord dans l'élimination des planches ratées (III). Si l'on continue à s'exercer, avec un bon «instinct de coordination», ce procédé abandonne bientôt la troisième sphère pour s'élever à la deuxième. ce progrès donnera en même temps un crescendo de valeur à toutes les représentations de la vie, une augmentation de la **quantité** des réussites complètes, mais non un changement de la hiérarchie des trois espèces susnommées de réussites complètes considérées entre elles.

de même que la silhouette jouait un grand rôle il y a une centaine d'années, de même le photogramme deviendra un amusement ingénieux de notre temps. il est bien supérieur à la silhouette parce qu'il permet de réaliser mille nuances entre le blanc et le noir. on n'obtient pas seulement les entrecroisements et convergences mentionnés plus haut, mais aussi de véritables compénétrations des corps; la partie recouverte reste visible et tout le jeu charmant des transparences peut se produire. mais il faut noter surtout que toute la polyphonie des tons eux-mêmes, indiquée ci-dessus, devient réalisable par suite de ces magnifiques possibilités de dégradations entre les deux pôles du noir et du blanc.

l'autre espèce, la **photographie de la réalité**, a reçu aussi des charmes nouveaux. tout d'abord, il faut noter l'accession d'autres objets susceptibles d'être fixés par la plaque photographique, ce qui constitue toujours un élément de progrès. en effet, dans la routine de la vie sensible, l'humanité ne jouit jamais que d'une toute petite portion conven-

tionnelle de ses possibilités de jouissances tirées des choses. c'est ainsi que je me rappelle que des gens à l'esprit d'ailleurs vivant ne voulaient pas du tout comprendre pourquoi, par exemple, l'égout parisien (voir 58) avait fait l'objet d'une prise de vue. enfin, cependant, ces gens finirent par saisir combien un coin de réalité de cette espèce peut être expressif et presque symbolique, quand on voit là les entrailles souterraines d'une ville énorme avec tous les produits de la digestion d'une métropole expulsés au dehors. la teneur infernale d'une grande ville se trouve ainsi saisie de façon significative dans un petit détail. en prenant position justement là où les pulsations de la vie organique se font sentir au milieu du mécanisme, le photographe nous captive comme un enchanteur par cette double prise hardie.

à côté du monde des objets nouveaux, nous trouvons l'ancien, mais vu **de façon nouvelle.** nous avons là des sources d'images de différents degrés de plasticité. nous avons eu longtemps des photographes qui plongeaient tout dans la pénombre (imitateurs de rembrandt en toques de velours ou âmes amollissantes d'impressionnistes). aujourd'hui, on aime à détacher clairement les choses, sans vouloir toutefois en faire une recette universelle. on veut, à l'occasion, du plastique palpable aussi bien que de l'évanescent, et ainsi on obtient des effets nouveaux avec des clichés que le goût borné du professionnel qualifierait volontiers d'épreuves manquées.

une «fausse» mise au point de l'appareil, une «faute» dans l'emploi de l'échelle des distances, l'utilisation multiple d'une plaque avec photographies superposées peuvent aussi produire de nouvelles jouissances optiques par un emploi judicieux.

autre moyen possible: vision nouvelle uniquement dans le sens de la **perspective.** nous avons l'habitude de fixer les images avec vue horizontale, mais les prises de vue hardies, plongeantes ou relevées, que nous fournit la technique nouvelle avec ses changements de niveau subits (ascenseurs, avions, etc.), n'ont pas encore fourni toutes leurs possibilités. cependant nous en trouvons déjà beaucoup de réalisées dans les photographies nouvelles (voir 9, 10, 40, 54). la prise en biais d'une verticale qui en résulte (édifice, mât, cheminée) a aussi quelque chose de saisissant. elle devient d'importance parce qu'on ouvre ainsi en quelque sorte des perspectives astronomiques: dans ce sens plus étendu, les verticales ne sont en réalité rien d'autre que des positions radiales par rapport à un centre terrestre imaginaire.

la copie négative (voir 4, 20, 59, 64, 65, 69), autre variante de la photographie du réel, est aussi relativement nouvelle. nous connaissons le principe du **renversement** dans la disposition des formes abstraites, par exemple dans le tissage et la tresserie. il se présente aussi en musique, mais rarement. pourquoi ne serait-il pas applicable aussi à des réalités extérieures, même quand on n'y trouve pas d'ordre en séries? outre le renversement dans le sens des orientations, il y a aussi comme possible celui des tons clairs-obscurs. ce charme, jusqu'à présent d'un caractère spécifique pour la photographie, ne peut se retrouver ailleurs, car la différence de la vue nocturne ou diurne de la même réalité est quelque chose d'autre. on pourrait plutôt parler d'un monde sur le ton mineur ou majeur pour indiquer du moins la transformation des valeurs.

il faudrait signaler en outre la combinaison de **la photographie avec le dessin ou la peinture** dont nous présentons aussi quelques exemples (voir les merveilleuses productions de max ernst). ce serait une affirmation purement doctrinaire de prétendre qu'on n'a jamais affaire ici qu'à des juxtapositions d'éléments étrangers impossibles à amalgamer.

reste encore le **photomontage.** cette forme dérivée du futurisme et du dadaïsme a été amenée peu à peu à une pratique épurée et simplifiée. si les photomontages étaient précédemment des destructions de formes, un tourbillon chaotique de phénomènes dispersés, ils présentent au contraire aujourd'hui le plus souvent une structure systématique, une tenue et un calme presque classiques (voir 19, 23, 75). quelle fermeté cristalline dans le petit monde d'une clarté stellaire de «dadamérique» (voir 8)! comme le jeu des formes est élastique, transparent et délicat dans la léda (voir 55)! quelle grandeur tranquille dans le paysage industriel (voir 23)!

le fantastique de toute cette catégorie n'est pas un fantastique de facture comme dans une certaine phase du cubisme où l'on décomposait un monde simple d'objets dans une structure compliquée; il s'agit d'un fantastique du sujet, où l'on accumule des unités compliquées, tirées de fragments simples de la réalité. le point important était de voir appliquer dans cette étendue à des objets entiers le principe de la mosaïque (par exemple), dont on n'avait fait usage jusqu'à présent que pour des particules neutres comme couleur et comme forme. la technique photographique fournit une base favorable à cette possibilité d'expression. mais il y a là, de façon générale, dans cette pratique du «montage», un besoin plus profond de l'imagination humaine, ainsi que le montrent non seulement les tableaux futuristes, mais aussi les bandes irlandaises en treillis, les accouplements d'objets divers dans les chapiteaux romans, mais surtout les peintures de bosch et de breughel où une imagination prodigieuse se concrétise dans des combinaisons de ce genre. on voit naître ici une forme toute nouvelle et abondante de l'humour par images. il n'est pas étonnant que beaucoup en arrivent à croire que les journaux amusants de l'avenir tireront volontiers profit de ces moyens nouveaux. qu'ils hésitent encore aujourd'hui ne prouve rien, car ils ont laissé aussi attendre assez longtemps les dessinateurs du nouveau style de la génération précédente.*)

le photomontage a déjà pris une grande extension dans le monde de la réclame, et, de même, pour les couvertures des livres qui gagnent ainsi un aspect bien plus vivant et actuel qu'avec les lourdes reliures bourgeoises en toile dont on veut bien les draper, surtout en allemagne. dans ce domaine, la maison d'édition malik à berlin a frayé la voie de très bonne heure. malgré leur caractère humouristique ou simplement propagandiste, nous ne devons pas considérer ces choses comme trop légères ou accessoires. elles peuvent présenter un caractère démoniaque et fantastique.

il est inutile de s'appesantir sur la dernière espèce à laquelle nous sommes maintenant arrivés, l'union captivante de la photo et de l'imprimé que nous montrons également en plusieurs spécimens importants (voir 19, 25, 37, 39, 56, 75). ces choses parlent assez fortement par elles-mêmes et ont déjà reçu un grand champ d'action, surtout pour la réclame.

l'application la plus importante de la photographie, la cinématographie, une merveille qui nous semble maintenant toute naturelle, mais est d'une richesse inépuisable, ne rentre plus dans le cadre de la présente étude et de ce volume. en effet, nous n'avons ici affaire qu'à des phénomènes de caractère statique, qui doivent simplement **suggérer** du dynamisme, tandis que le cinéma produit un **vrai** dynamisme par simple succession d'états individuels; et ainsi toutes les questions de conformation que nous avions à discuter ici se **présentent** dès lors sous un angle tout autre.

*) george grosz m'écrit: «oui, c'est vrai, heartfield et moi, nous avions déjà fait d'intéressantes expériences de montage photographique par collage en 1925, nous avons fondé alors le syndicat grosz-heartfield (berlin-südende, 1925). j'ai appliqué alors le terme de «monteur à heartfield qui se présentait toujours dans un vieux costume bleu et dont l'action, dans notre communauté, rappelait aussi le mieux celle du montage.

the history of photography hitherto shows two culminating periods, the first at the beginning of development (daguerre), the second at the end (see the photoes of this volume and many "anonymous" pictures published in illustrated papers). the greatest part of what has been produced between this beginning and end is questionable, because a frank or disguised attempt was made to imitate the charm that belongs either to painting or to graphic art. this of course was a deviation from the proper task of photography, a task which, though one cannot entirely escape the manner of seeing of his time and will always show a certain kinship to contemporaneous art, ought never to have sunk to imitation. the present bloom has not spread widely enough, for, after the misharvests of the nineteenth century, the ideals of visual formation in the broad public are still tainted. yet it may be taken for granted that true visual culture will expand more and more, and that (possibly in ten years already) we shall encounter as little semblance, pretence and bluff, as in mediaeval painting and graphic art, where no "kitsch" ist met with.

two circumstances are decisive whenever **cultural table-land** is to rise: in several places and at the same time single volcanoes must smoke, showering new pictorial ideas upon the land, sowing fertilizing lava. the existing soil must be of a kind to absorb and amalgamate manure. the supposition from above is already realized by single photographers such as appear in this book. the condition from below is also given: the appliances of new photographic technique are so simple that in principle **everybody** can handle them. the technique of graphic art (to keep comparison on the plane of black-and-white formation) was so complicated and slow, that up to the present time people were met with, who though absolutely possessing the visual power of forming, yet had neither leisure nor perseverence nor skill to learn the way of realization. the relation between conception and the medium of expression was too complicated. from this viewpoint it is characteristic that in this book non-professionals get a hearing. amateur signifies "one who loves the thing", and dilettante means "one who delights in the thing." the german werkbund exhibition "film and photo", 1929, this most important event in the visual field in the last few years, showed next to nothing by so-called **professional photographers,** who so often petrify in conventionality of manner. a renewed proof that rejuvenescene and elevation in various realms of life, of art, and also of scientific research, often proceed from **outsiders,** who remained impartial. thus this new bloom of photography also belongs largely to the field (now tilled by me) of misjudged history of general non-professional productivity.

the importance to the history of mankind of development of instruments such as the camera, lies in obtaining increasingly complex results while the handling of the apparatus becomes more and more simple. to maintain that "short cuts" by relieving him of all effort, lead but to man's greater dulness and laziness, is romanticism in the minor key. the field of mental struggle is but changed to another place. the "raphaels without hands" can now become productive. for it was likewise romanticism (this time in the major key), to assert that everyone who **has** something to say will find a way of saying it. only when the technical media have become so simple that everybody can learn to apply them, will they become a keyboard for the expression of many.

the statement is right, that not to be able to handle a camera will soon be looked upon as equal to illiteracy. I even believe that in schools the instruction in photography will soon be introduced in the **so-called** drawing lessons (while antiquated branches are dropped, let us hope). pedagogics — though of necessity coming after — always include in the program of instruction the techniques that begin to become a general accomplishment of adults. in the days of charlemagne only the **scholar** could write, some centuries later all **cultivated** people mastered the technique, and still later every child. a similar process in a more limited space of time: in 1900 the typewriter was found only in remote special offices,

today it is in use in all establishements, and tomorrow, meanwhile having become cheaper, every pupil will have one. whole classes of tiny children will drum in chorus on noiseless little typewriters.

the camera will likewise soon have passed those three typical stages. for it is not only the medium of wonderful pictorial sport, but has extremely practical backgrounds. today already the enormous increase of illustrated papers indicates how indirect view (written) is giving way to direct report (pictures of interesting incidents). thereby new possibilities take rise, not so much for draftsmen as for photographer-reporters in the broadest sense, at least for the grasping ones among them. whosoever in 1800 on a long journey wrote a diary of 300 pages, would in the present time take home 100 metres of leika-film-band that contain more complete memories than the word, being charged with contemplation. making use of the international language of outer environment that fundamentally neither changes after centuries nor after countries, the effect extends over a vast area of space and time. with regard to sociology it may be stated that photography serves the capitalistic upper classes by its steadily increasing insertion into advertisement. by a photograph we can gain a more accurate notion of the articles offered than by ever so suggestive a drawing. on the other hand the camera supplies a want of the lower classes: for we often meet a common man on a sunday excursion attempting to fix an incident of his holiday experience. all the more important is it therefore, that books providing a good horizontal section of the best results of the time should come to the masses.

from reporting in the broadest sense, as one of the main provinces of human craving for life, such pictorial preparation should be severed as aims at producing a **surface imbued with expression.** here some misinstructed people still raise the question, whether — in principle — to produce a photo full of expression and finished to the very corners can be an impelling inner necessity. what we mean is the question whether we are — exclusively in this sense — concerned here with **art.** commonplace men and "connoisseurs", both of whom generally are misforms of existence, still often meet in refusing to the most finished of photographs the quality mark of "art". either there is here but the semblance of a problem, since the definition of art is wholly time-bound, arbitrary and ungreat, or human sight is totally deformed and susceptible only to one kind of beauty even opposite nature. if however we understand art as an end in itself, called forth by man and filled with "expression", good photographs are included. yet should art be understood but as manual production expressed **by the human hand** under guidance of the mind (what would be unwise, indeed), we can establish a new category without diminishing the aesthetic value of these forms. it is a grave, subjectivist error to believe that forms pervaded by the aesthetic arise exclusively when every line has sprung from the "smelting-pot of the soul", i. e. the mind-guided hand of man himself. of the three vast realms of all expressive appearance the above limiting definition would contain but **one.** neither aesthetic perfection of certain forms in **nature,** nor of certain **machines** likewise not created for expression, would be possible.

in this book we encounter forms quite coming up to the above definition, that in fact establishes but one rate, one **quality.** they are the photoes in which we wish nothing to be moved, raised or levelled, no part to be either materialized or dematerialized, &c. there surely are people who will declare even of the **best** of photos that they do not reach graphic art in power of expression. yet that this is not a question of **photography** can be demonstratet, inasmuch as the very same people usually also refuse new painting and new graphic art, whether it be abstract, constructivist, or objectivist art. whosoever finds the photographs in this book, for instance, far-fetched in section, stiff and unorganic (I have met such people), generally has the same reproach ready for painting and graphic of the younger generation. sufficient proof that this has nothing at all to do with a special problem of "photography and mechanism", but rather with the new, tenser, and more constructive seeing.

photography is not mere **print** from nature, for it is (mechanically) a turning of all colour value, and even of depth in space, and structure in form. never-the-less the worth of photography lies in the aesthetic value of nature itself. is it but necessary to master the implements of photo-

graphy to become a good photographer? by no means: as in other fields of expression personality is required. the peculiar human valuation of form at **the time** is expressed in the photo just as it is in graphic art. to all probability — of course for the trained eye only — the locating of anonymous photoes as to period and country is only more difficult **in degree** than locating works of graphic art, painting and sculpture. and this even when the contents of a photograph (costume or the like) cannot be dated or located, and there are but a series of landscapes or of animals to compare.

this **individual constant quality** that, as in the arts, is remarkably lasting, suffices to show that a good **photo** is also based on an organizing, individualizing principle. it often occurs that photographs taken by the **one** will always appear uninteresting, though he be skilled in technique, while photoes by the **other,** who considers himself but an amateur and whose work is not technically perfect, yet invariably are of forcible effect. contrary to graphic art the principle of organization in photography does not lie in all-ruling manual re-forming of any bit of reality, but in the act of selecting an in every way fruitful fragment of that reality. if in the graphic arts there are a thousand forms of **recasting and reducing** the exterior world, there are a hundred possibilities of **focus, section and lighting** in photography, and above all in the **choice** of the object.

this **limited** range of possibilites permits of realizing significant individualization. we generally overrate the number of the few elements required to obtain ingenious forms. what a simple and confined instrument is the piano (to change to another field). with its ever-returning octave. and yet by constantly changing combination of the given elements, every pianist can draw forth a world of his own from these few series of tones.

the choice of the object is already a creative action. "tell me with whom you associate and I shall tell you who you are" is a saying applicable also to the section of reality before which we stop. as distinctive as it is of a man what women move him, so characteristic is it of the photographer before which forms he stands spellbound, which focal angles and springs of light enthrall him. how organizing the general principle of photography can act at times is indicated by the fact that the dilthey-nohl doctrine of types, applicable only to psychically conditioned formations, may be applied, particularly if the index of period is added, thus stating that since about 1920 **all** types have a dash of so-called duality tension.

our book does not only mean to say "the world is beautiful", but also: the world is exciting, cruel and weird. therefore pictures were included that might shock aesthetes who stand aloof. — there are five kinds of applied photography: the reality-photo, the photogram, photomontage, photo with etching or painting, and photoes in connection with typography.

the **photogram** hovers excitingly between abstract geometrical tracery and the echo of objects. in this tension there often is a peculiar charm. these pictures, as is known, are taken without a camera, only by the meeting of certain objects with sensitive paper. by exposing them a long or short time, holding them close or far, letting sharp or subdued artificial light shine upon them, schemes of luminosity are obtained that so change the colour, outline and moulding of objects as to make them lose body and appear but a lustrous strange world and abstraction. while going from snowiest white, across thousands of shades of grey, down to the deepest black the most transparent tone degrees are gained, and by intersection and convergence an optic semblance of space that can suggest the most distant distance as well as plastic closeness. as with all human systems of disposition, it is at first difficult to "calculate" the effect of objects while still in the process of taking them, yet gradually one acquires a feeling for the result. in the beginning there are often but chance hits. it is however a noted error on the part of idealistic subjectivism to conjecture that fully expressive effects cannot be called forth in this manner. it is a question of rejecting a number of pictures. in art (as in etching for instance) the process of selection lies largely in the mentally remodelling hand (I), in photography (reality-photo) it lies in stealing upon the most suitable bit provided by environment (II). whereas in the photogram selection lies **at first** in eliminating failures — for

according to the law of **probability** a stroke of luck will occur sometimes (III). constant practice and a good "instinctive disposition" will soon move the process from the third sphere to the second. with such advance a crescendo of value in all forming processes of life will be gained, and in the **quantity** of successful attempts, but not in the order of the three kinds of possible perfect hits.

just as the making of silhouettes was very popular a hundred years ago, so the photogram will become an ingenious pastime of the present day. it is far superior to the silhouette, for it permits of a thousand gradations in shade between black and white. by this means not only the intersections and disclosures mentioned above are possible, but actual penetrating of bodies, whereby the covered part remains visible and the whole charm-system of transparencies can become effective. it is however by the sublime possibilities of gradation between the poles black and white that polyphony of tones is obtainable.

new attractions have also been added to the **reality- photo.** in the first place new objects have been drawn into the sphere of fixation, a furtherance of the process. for man in the jog-trot of sensual life generally conceives but a conventional impression, and rarely actually experiences the object. thus I renember how some people, otherwise quick at grasping, would not make allowance for the taking of the paris sewerage canal, until those very same people finally arrived at understanding how expressive and almost symbolic such fragments of reality can become.

next to a new world of objects we find **the old seen anew.** here the difference in degree of intensifying plasticity becomes a pictorial means. for a long time we had photographers who clad everything in twilight (imitators of rembrandt in velvet cap, or all softening impressionist minds). today everything is **brought out clearly.** yet herein recipes are not admitted, and occasionally the palpably plastic may be put next to the optically flowing, whereby new effects are gained in pictures which the narrow intellect of the professional is inclined to point to as failures.

„wrong" focalizing, so-called mistakes in the scale of distance, sometimes will, if ingeniously used, provide new optical attractions. as also the use of the same plate over again (photographs one in another). a further means: new view in the way of **perspective.** formerly pictures were taken only in horizontal view-line. the audacious sight from above and below, which new technical achievement has brought about by sudden change of level (lift, aeroplane, &c.), has not been utilized sufficiently for pictorial purposes so far. new photoes show this up and down of appearance. here the taking of a vertical line (standing house, mast, or the like) obliquely, is stirring. the significance lies in opening astronomic perspectives so to say: vertical in this greater sense really is radial position corresponding to an imaginary centre of the earth.

comparatively new is also a further variety of the reality-photo: the **negative** print. the principle of **inversion** is known in arrangement of abstract forms, as applied in weaving and wicker-work. it occurs in music too, though seldom. why should not the same principle be applied to exterior realities though they be not in ranges? besides the inversion of **direction** an inversion of light-and-dark is well possible. this, for the present, specifically **photographic** charm cannot be experienced elsewhere, for the distinction between **a day and night view of the same reality** is quite a different thing. we might perhaps speak of a world in the major and the minor key, to indicate at least the completely changed expression of tone values.

there is furthermore the **combination of photography with graphic art or painting** to point to, of which examples are given (see max ernst's marvellous works). to maintain that here is a mingling of **heterogeneous elements** that can never combine is but an empty doctrine.

remains the **photo-"montage"** (produced by cutting, pasting and mounting). this form took rise from futurism and dadaism, and has gradually been clarified and simplified. photomontage, formerly a demolishment of form, a chaotic whirl of blown up total appearance, now shows systematic construction and an almost classic moderation and calm. how flexible, transparent and delicate is the play of forms in "leda", and crystal-hard the starry miniature world of dadamerica. the fanciful of this whole species is not factorial fantasticality, as was a certain stage of

cubism, where the simple world of objects was dissected into complicating structure, but an **object**-fantasticality in which from simple fragments of reality a more complex unit is piled up. it was significant that here the principle of mosaic, that so far had been applied only to particles of colour and form, was to such an extent applied to parts of the objects themselves. though these possibilities of formation are met by the technique of photography, yet "montage" is based on a deep need of human imagination. this is shown not only in futurist pictures, but also in irish twisted ribbons, in the copulation of objects on romanesque capitals, and particularly in the paintings by bosch and bruegel, where most extraordinary forming fancy expresses itself fully in such graftings of reality. a new and rich pictorial humour is rising here. no wonder that many people think comic papers of the future will make use of this resource. it is of no moment that they still hesitate to do so, for some score years ago they let **draftsmen** of new style wait long enough too. *)

the use of photomontage for advertisements has already spread considerably, and also for outer book wraps (that appear so much more alive than the heavy, humdrum cloth covers they so mercifully conceal). the malik verlag has been leading in productions of this kind (and that at a very early date). in spite of the humour, or the merely advertising character, of these things, they should not be looked upon as trifles, or only incidental details, for they can be of demonic-fantastic effect.

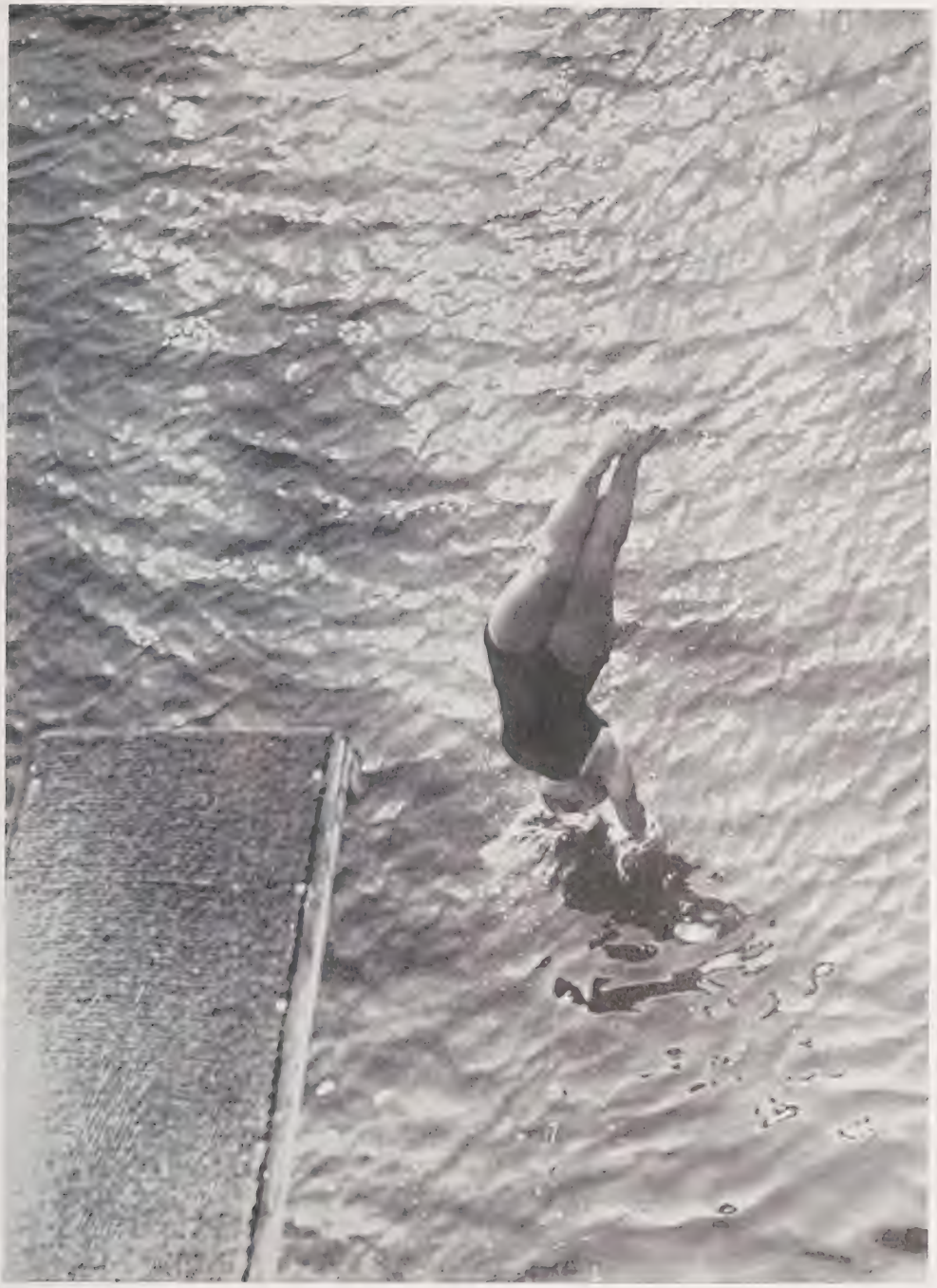
we now reach the last class, the interesting **combination of photograph and type**, of which we show important specimens. we have little to say here, as these things speak for themselves and have found an extensive field in the advertising business.

the most important utilization of photography, the cinema — a marvel that has become a matter of course and yet remains a lasting marvel — is not within the province of this book. we are concerned but with the statically fixed, with situations that merely pretend dynamic, while in the cinema, by **addition** of static situations, real dynamic rises. questions of form here enter an entirely new dimension.

*) georges grosz writes to me: "yes! you are right. heartfield and I had already in 1915 made interesting photo-pasting-montage-experiments. at the time we founded the grosz & heartfield concern (süden de 1915). the name "monteur" I invented for heartfield, who invariably went about in an old blue suit, and whose work in our joint affair was much like the work of mounting."

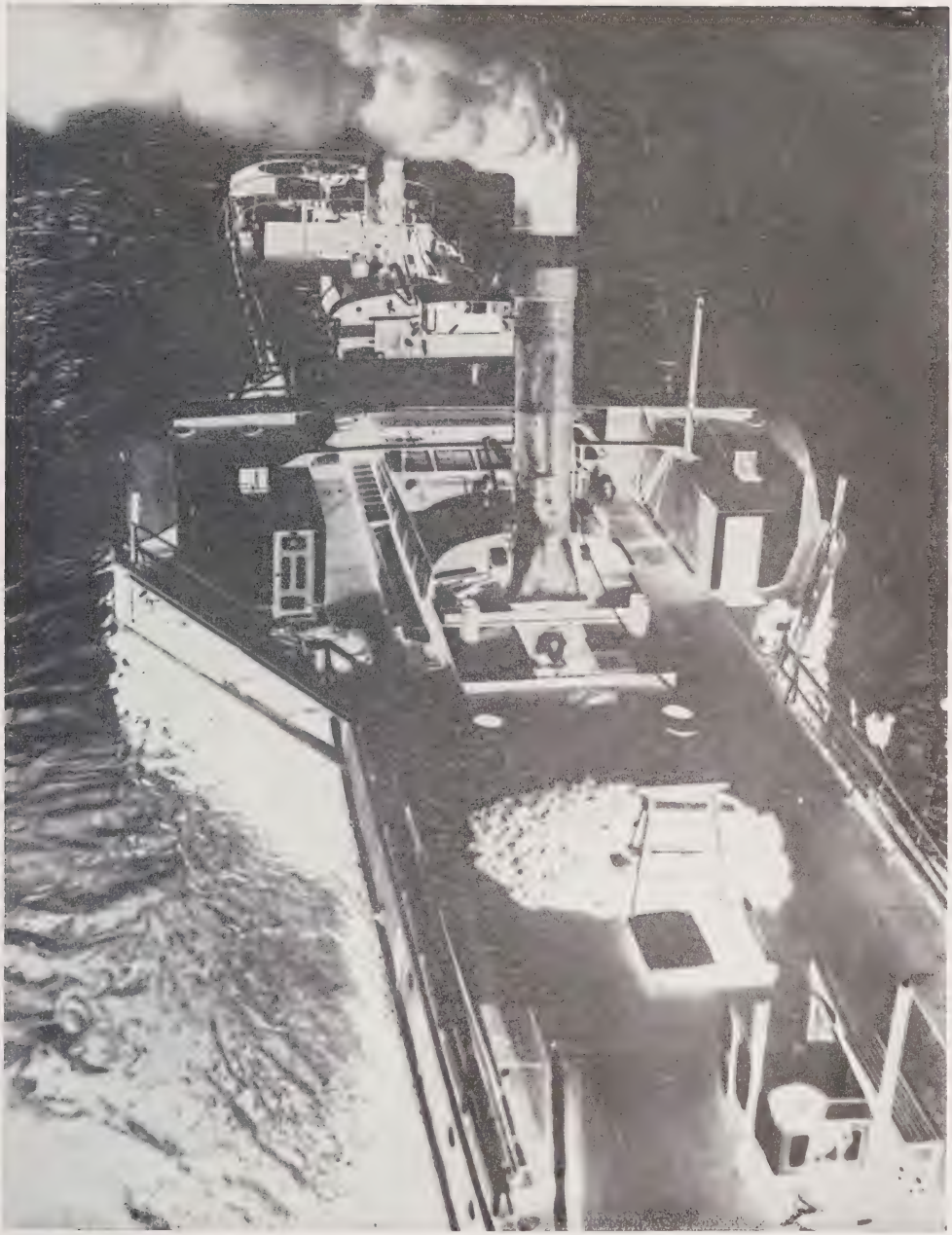
fotos — photographies — photoes

1 eugène atget † paris 1927: corsets, boulevard de strasbourg



2 the new york times bilddienst: springende — la plongeuse — the plunge

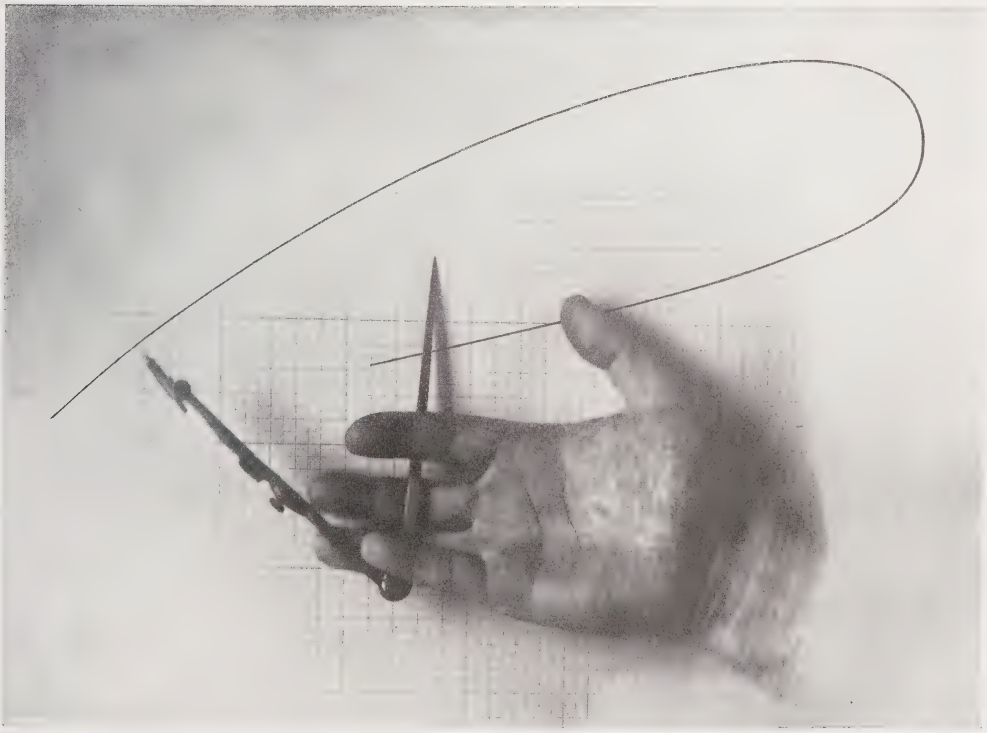
3 arvid gutschow: dünen — dunes — downs



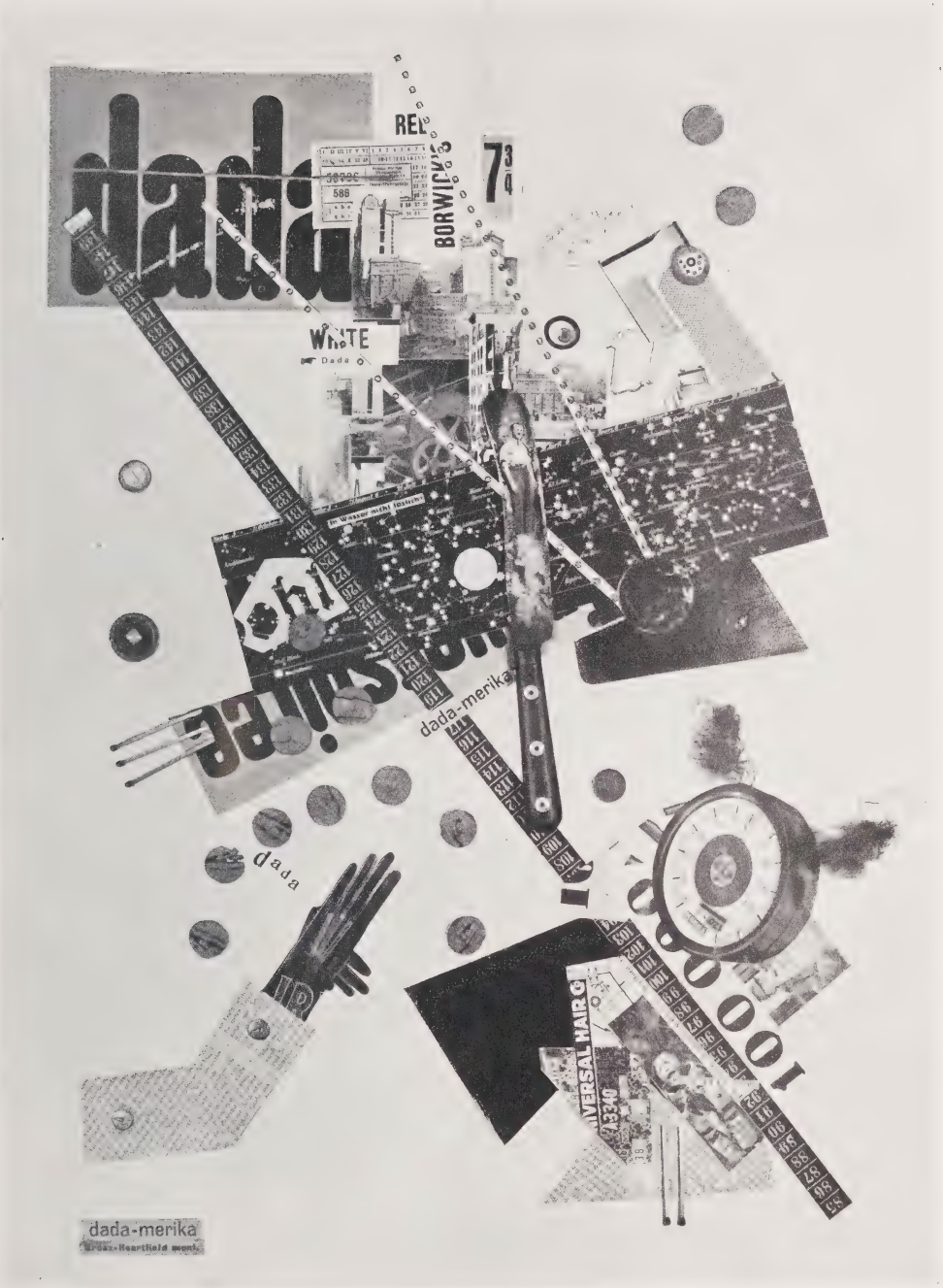
4 andreas feininger: elbschlepper (negativ) — remorqueur sur l'elbe (négatif) — steam tug on the elbe (negative)

5 florence henri: selbstbildnis — portrait de l'artiste — portrait of herself

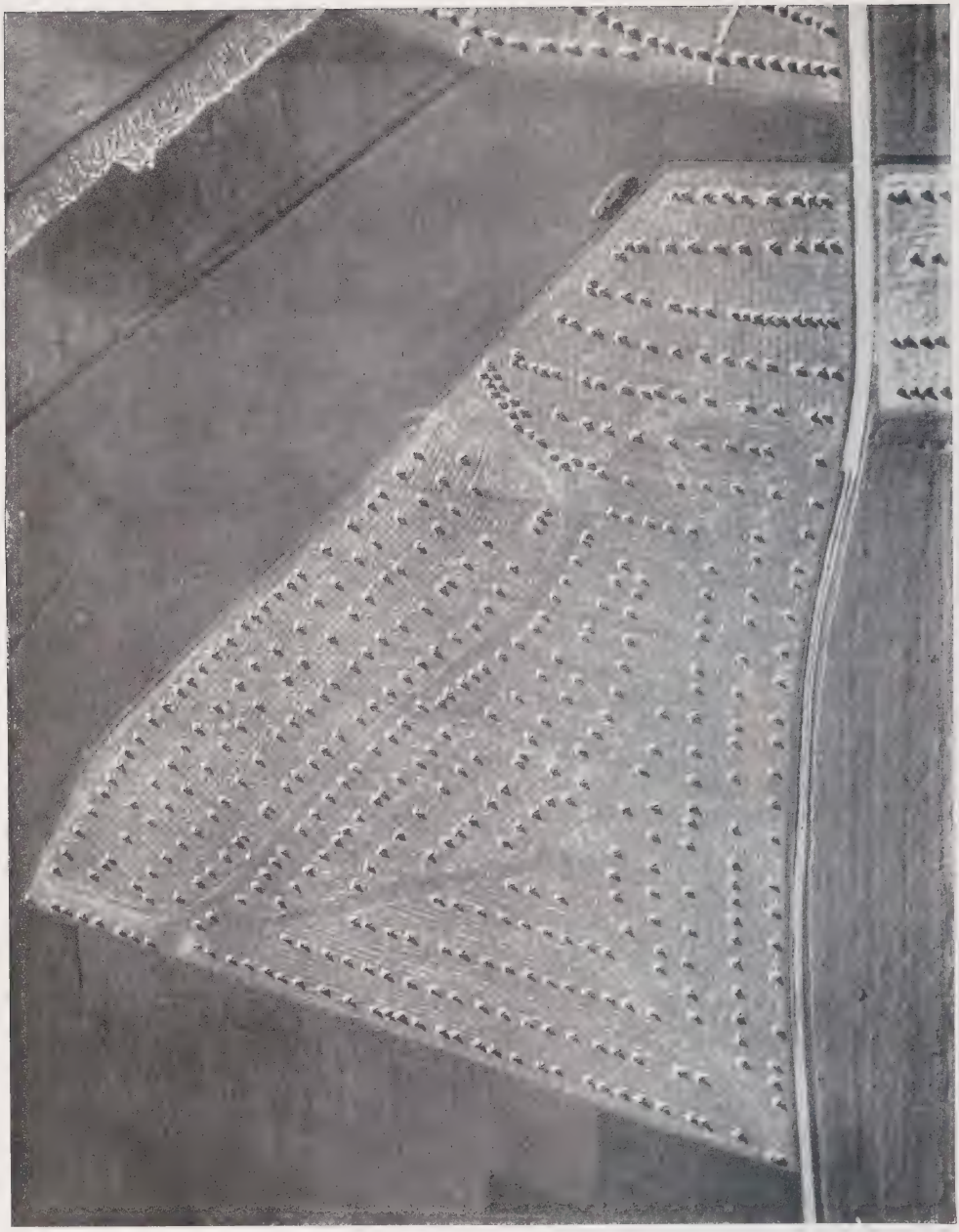
6 el lissitzky : komposition — composition



7 max burchartz: puppenkopf — tête de poupée — doll's head

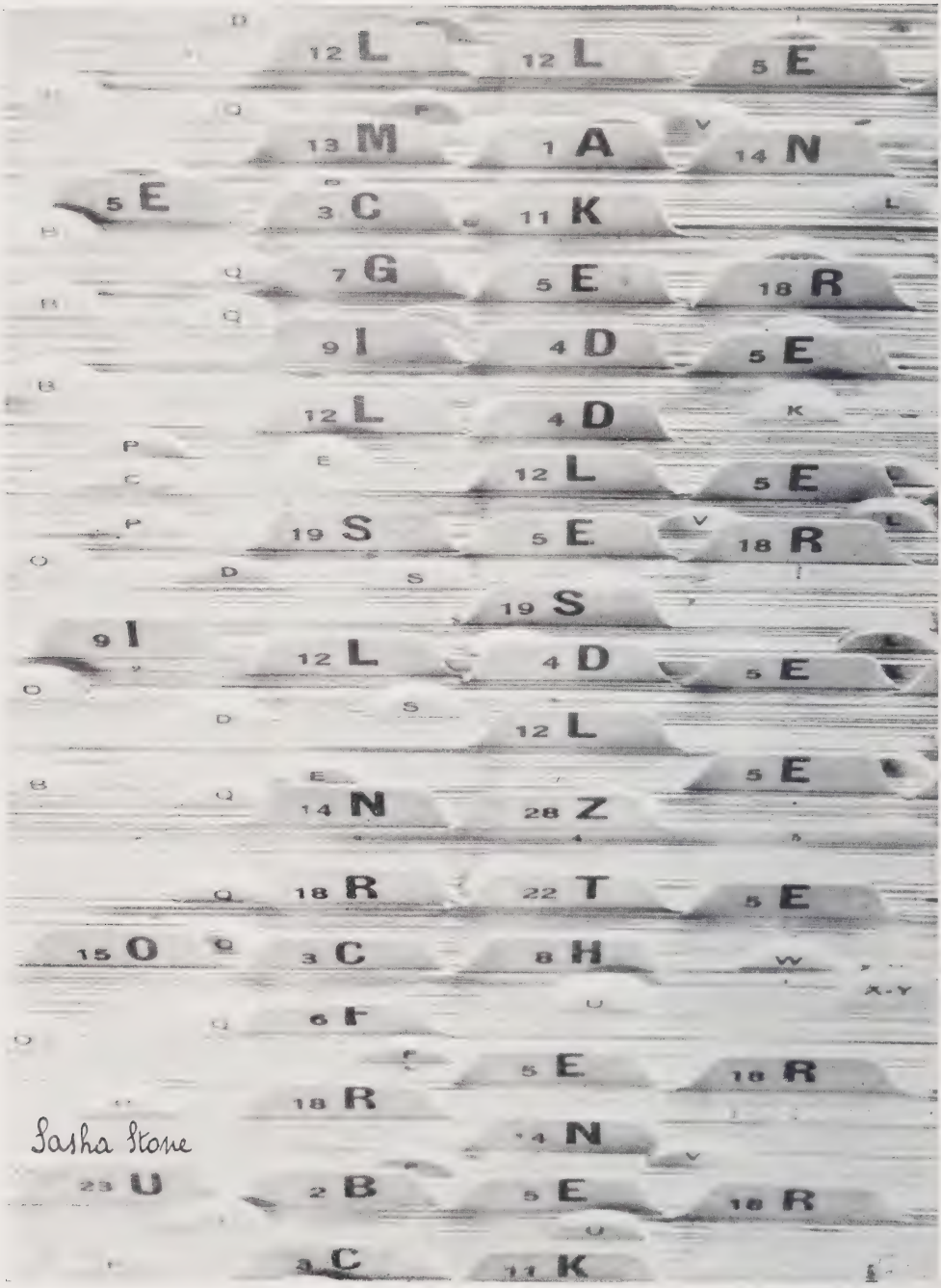


8 george grosz & john heartfield: dada-merika (fotomontage) — dada-mérique (photomontage) — dada-merica (photomontage)



9 günther petschow: getreidefeld — champ de blé — corn field

10 günther petschow: schleppzug auf der elbe — bateaux remorqués sur l'elbe — tug-boat on the elbe



11 sasha stone: kartei — cartothèque — files

12 i. g. farbenindustrie: am strande — sur la plage — strand

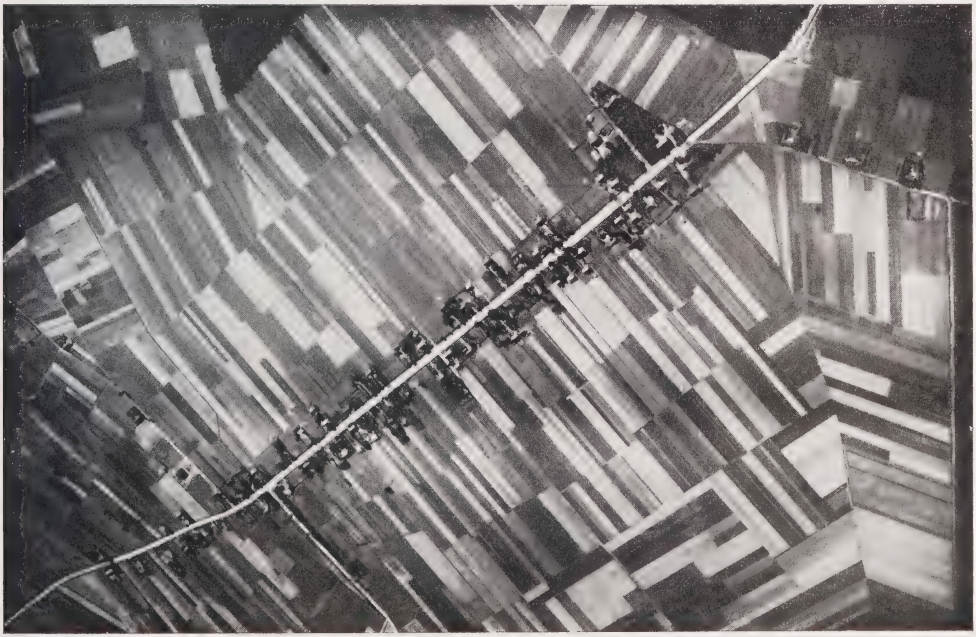
13 hans finsler: stoff — étoffe — woven material

14 _hans finsler: glühbirne — lampe à incandescence — incandescent lamp

15 hauptbahnhof in leipzig (senkrechtaufnahme für luftbildplan)
la gare centrale de leipzig (prise verticalement pour aérocarte)
leipzig central station: (taken vertically for airways' map)

17 aero-kartographisches institut breslau: massow, oberschlesien
institut aéro-cartographique de breslau: massow en silésie supérieure
aero-cartographic institute at breslau: massow in upper silesia

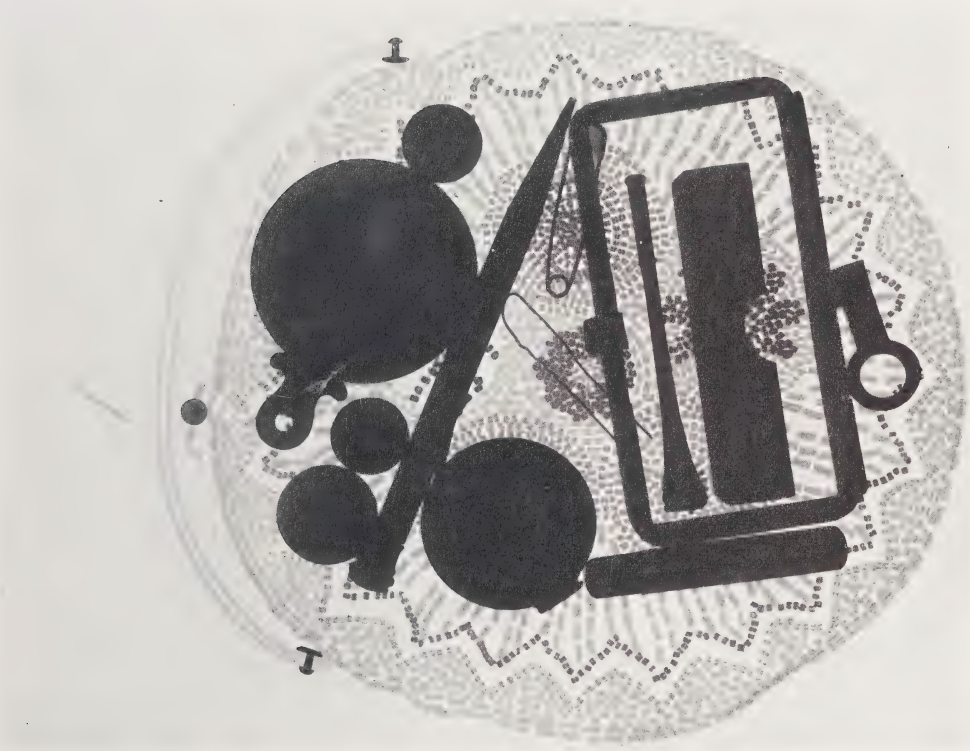
16 junkers luftbild: werbelin bei leipzig (rundling mit resten alter hufenbildung) — werbelin près leipzig — werbelin near leipzig



18 riebicke-pressephoto: rachitische kinder — enfants rachitiques — sick children

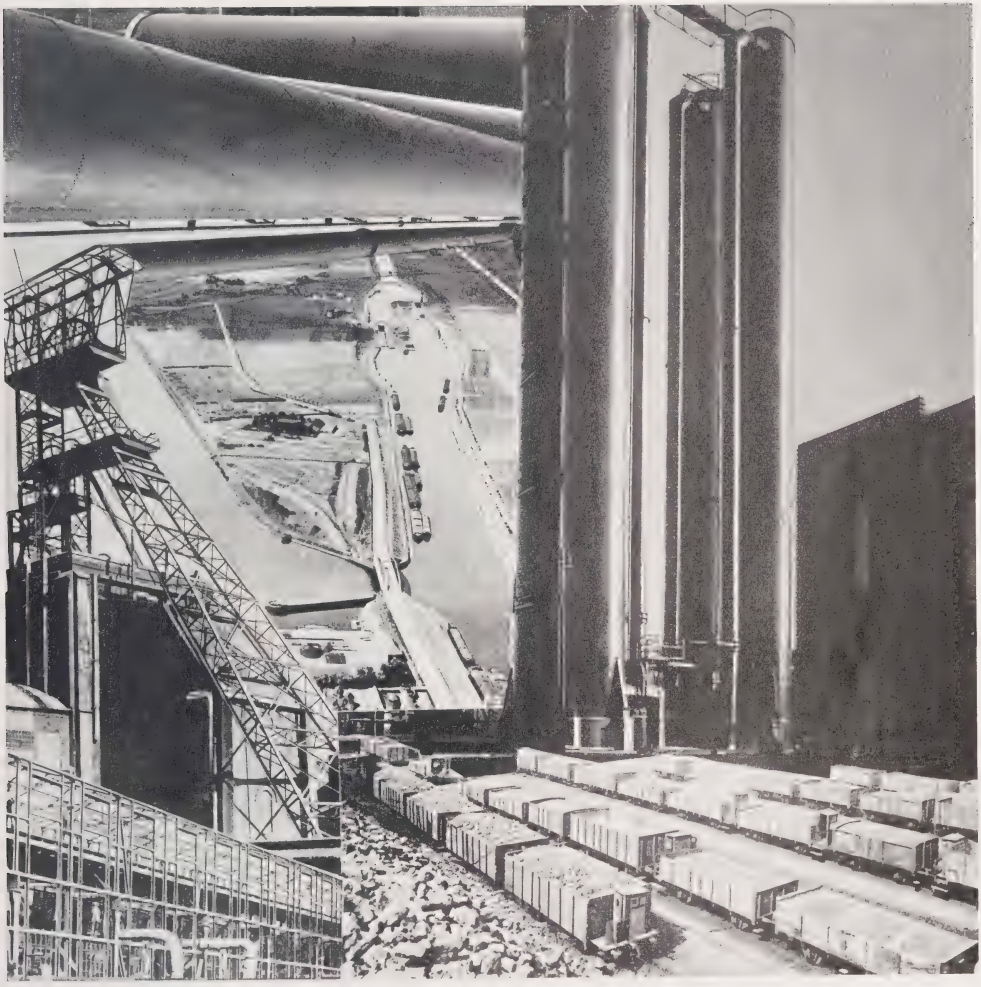
19 feuerstein-krejcar-šima-teige: buchumschlag (fotomontage, original in schwarz und rot, 1922)
couverture de livre broché (photomontage, impression originale en noir et rouge, 1922)
paper book cover (photomontage, original in black and red, 1922)

20 agfa: blumen (röntgenfoto) — fleurs (radiographie) — flowers (x-rays-photo)

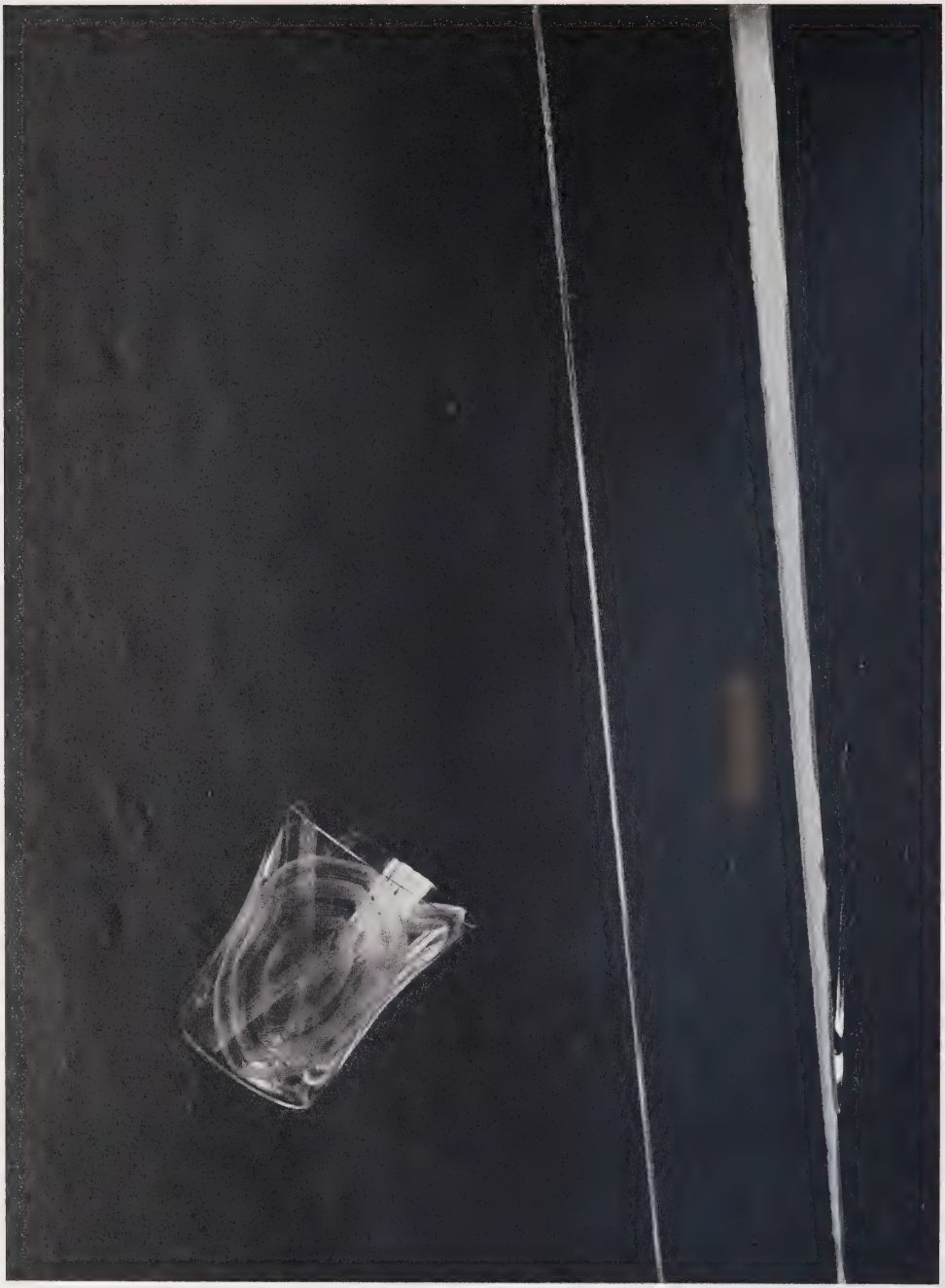


21 letteverein, fotochemische abteilung: handtasche (röntgenfoto)
letteverein, section photochimique: sac à main (radiographie)
letteverein, photo-chemical department: handbag (x-rays-photo)

22 rohrbach-metallflugzeugbau gmbh: modell einer flugzeugschaltung
modèle de couplage d'avion
model of an aeroplane switch-lever



23 max burchartz: Industrie gelsenkirchen (fotomontage)
industrie à gelsenkirchen (photomontage)
industrial district at gelsenkirchen (photomontage)

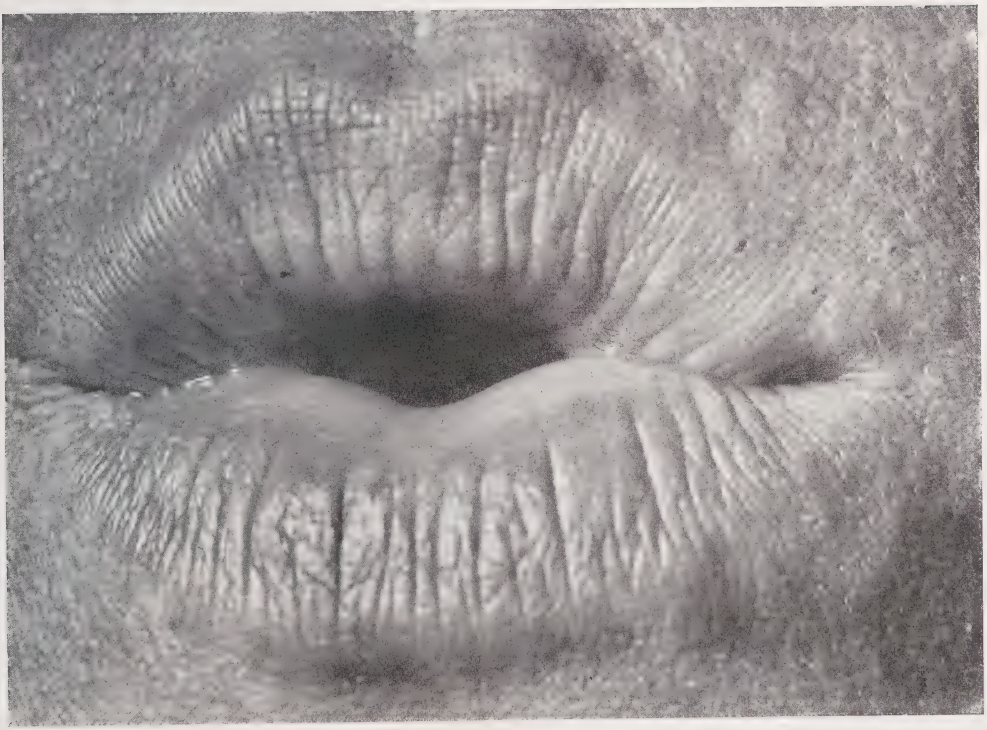


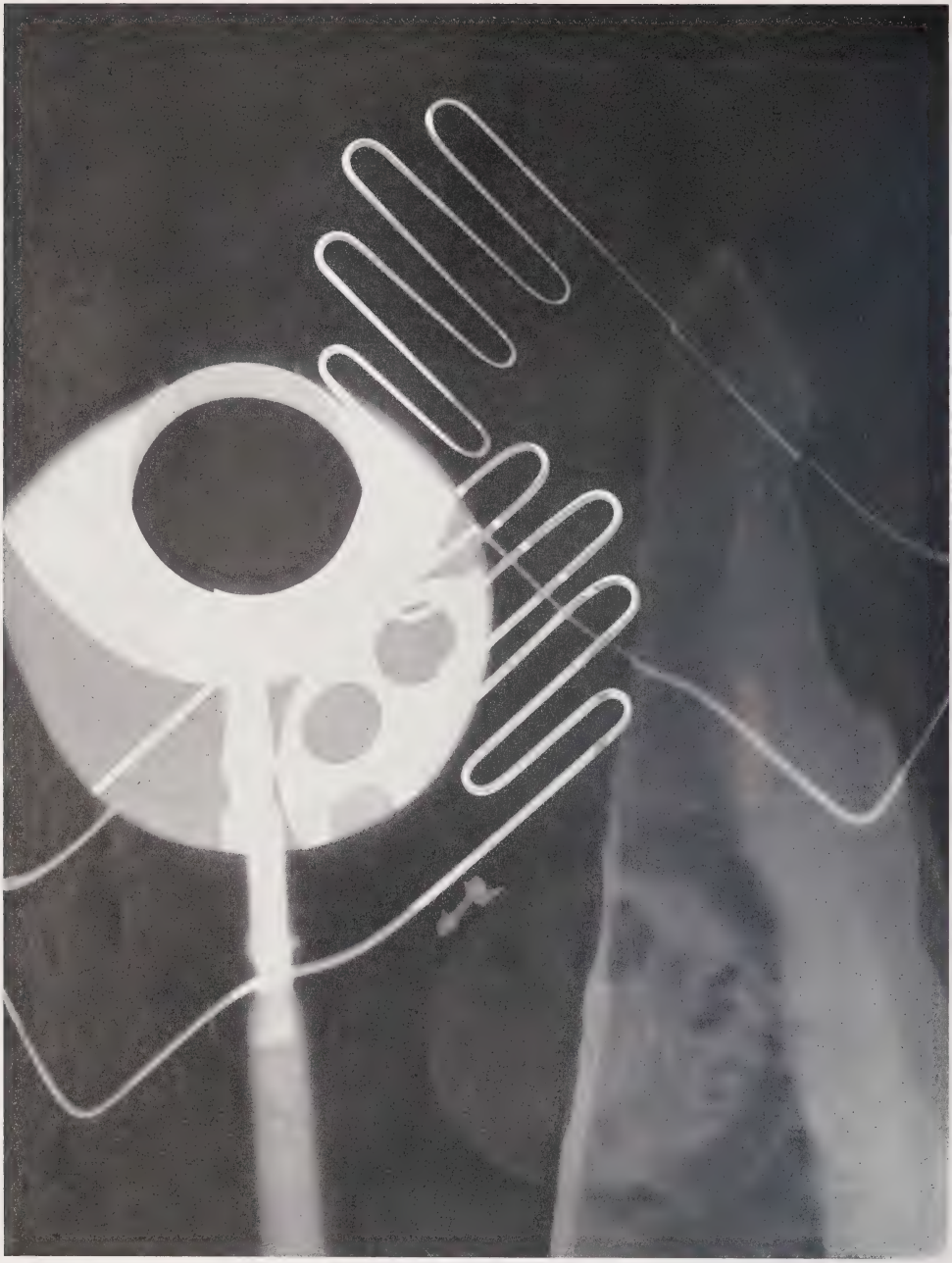
24 vordemberge gildewart: komposition (fotomontage) - composition (photomontage)

25 jan tschichold: kinoplakat (original in dunkelbraun und grau)
affiche de cinéma (couleurs de l'original: brun foncé et gris)
cinema poster (original in dark brown and grey)

26 anonym (russisch): volksmenge — anonyme (russe): foule — anonymous (russian): crowd

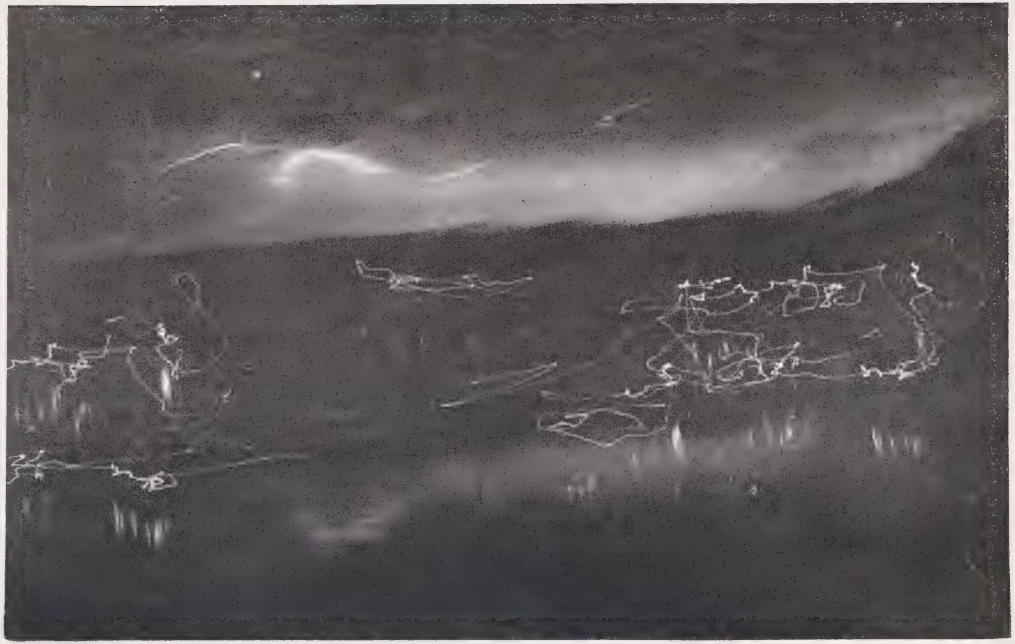
27 p. e. hahn: der sprecher — l'orateur — the speaker





28 man ray: fotogramm — photogramme — photogram

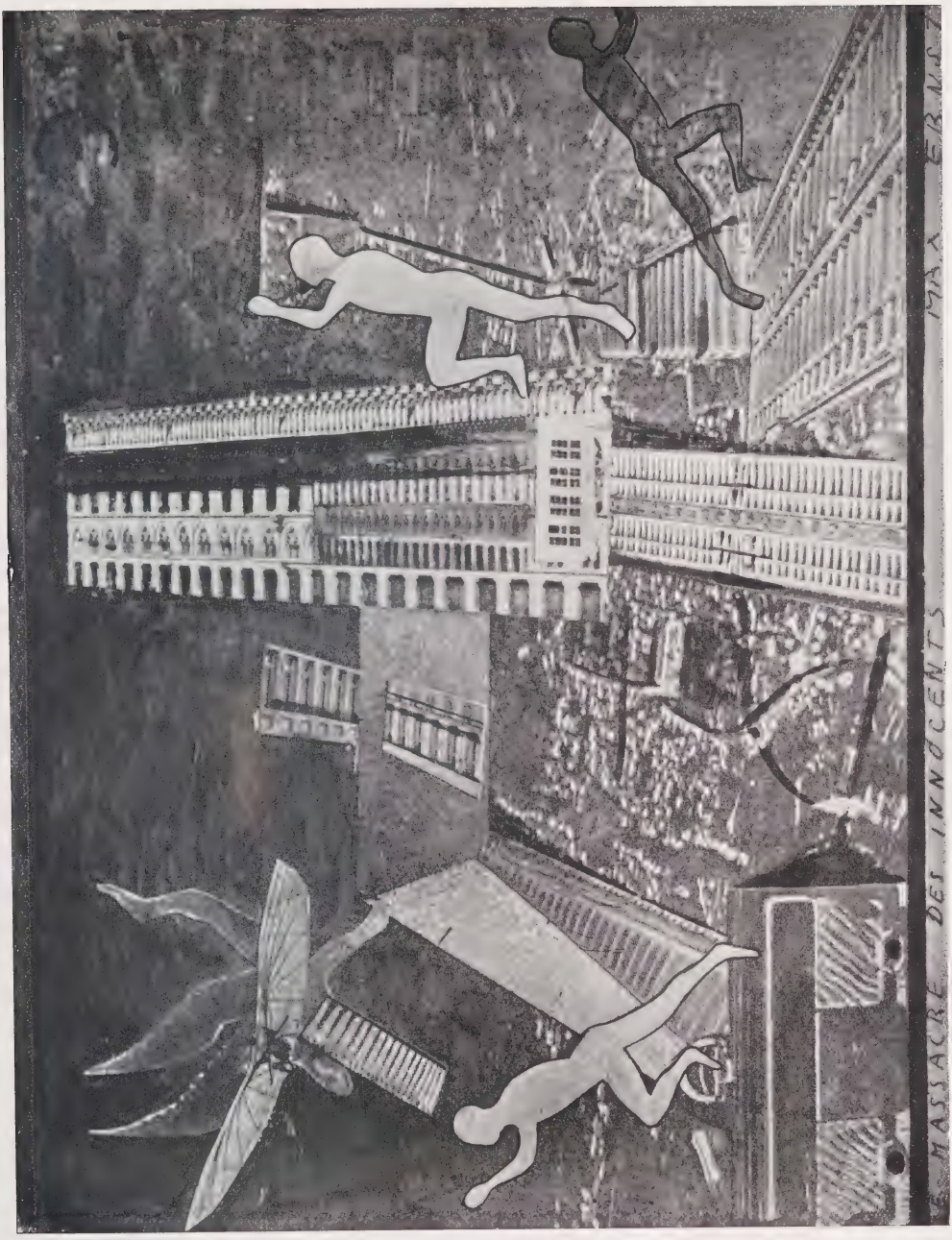
29 man ray: fotogramm — photogramme — photogram



30 th. mettler:
kugelblitz,'
durch funkenblitz
(im hintergrunde)
ausgelöst —
éclair en boule —
lightning

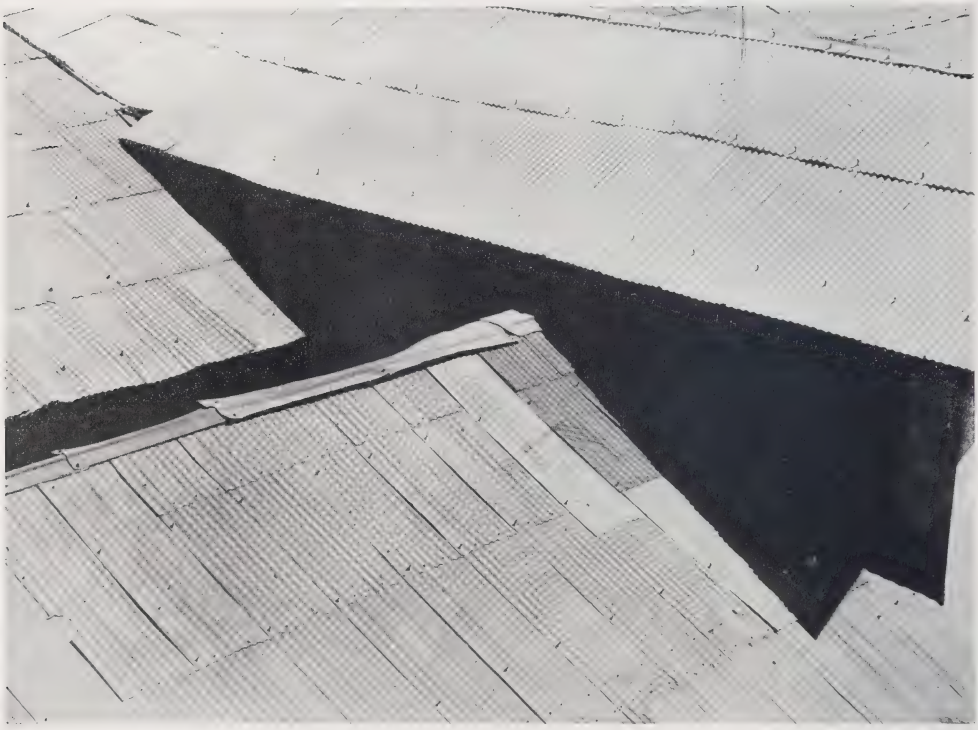
31 max burchartz: lotte (auge)
charlotte (oeil)
lotte (eye)

une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair / max ernst



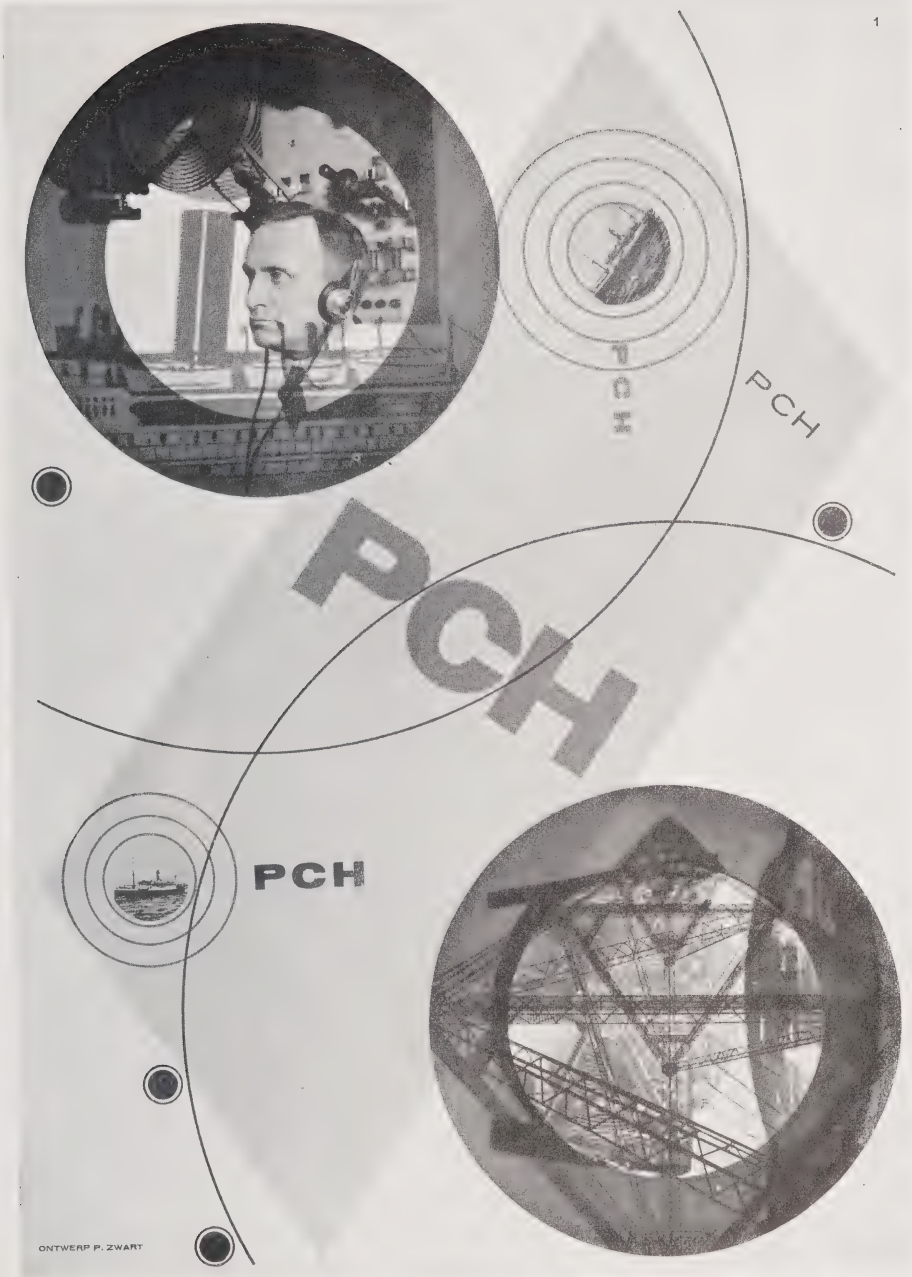
33 max ernst: der bethlehemitische kindermord (fotomalerei)
le massacre des innocents (peinture-photo)
the massacre of the innocents (photo and painting)

34 Brett weston: wellblechdächer — toits de tôle ondulée — roofs of corrugated iron



35 herbert bayer: beine — jambes — legs

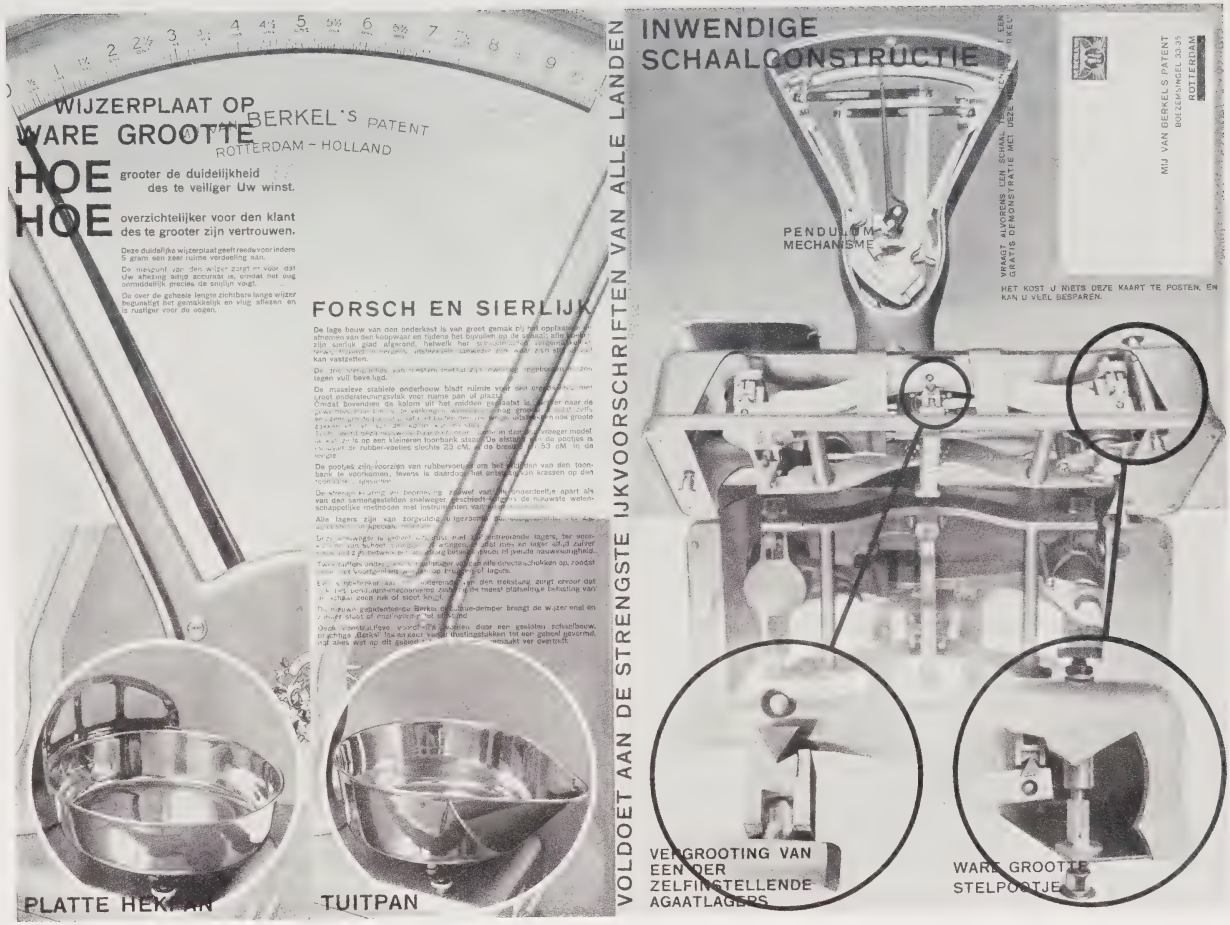
36 presse-foto: brooklynbrücke bei regenwetter — le pont de brooklyn par temps de pluie — brooklyn bridge in rainy weather



37 piet zwart: werbeblatt (fotomontage, original in blau, rot und schwarz)
prospectus (photomontage, couleurs de l'original: bleu, rouge et noir)
prospectus (photomontage, original in blue, red and black)

38 moholy-nagy: kloake in paris — égouts de paris — paris drain

39 paul schuitema:
werbeblatt (fotomontage)
prospectus (photomontage)



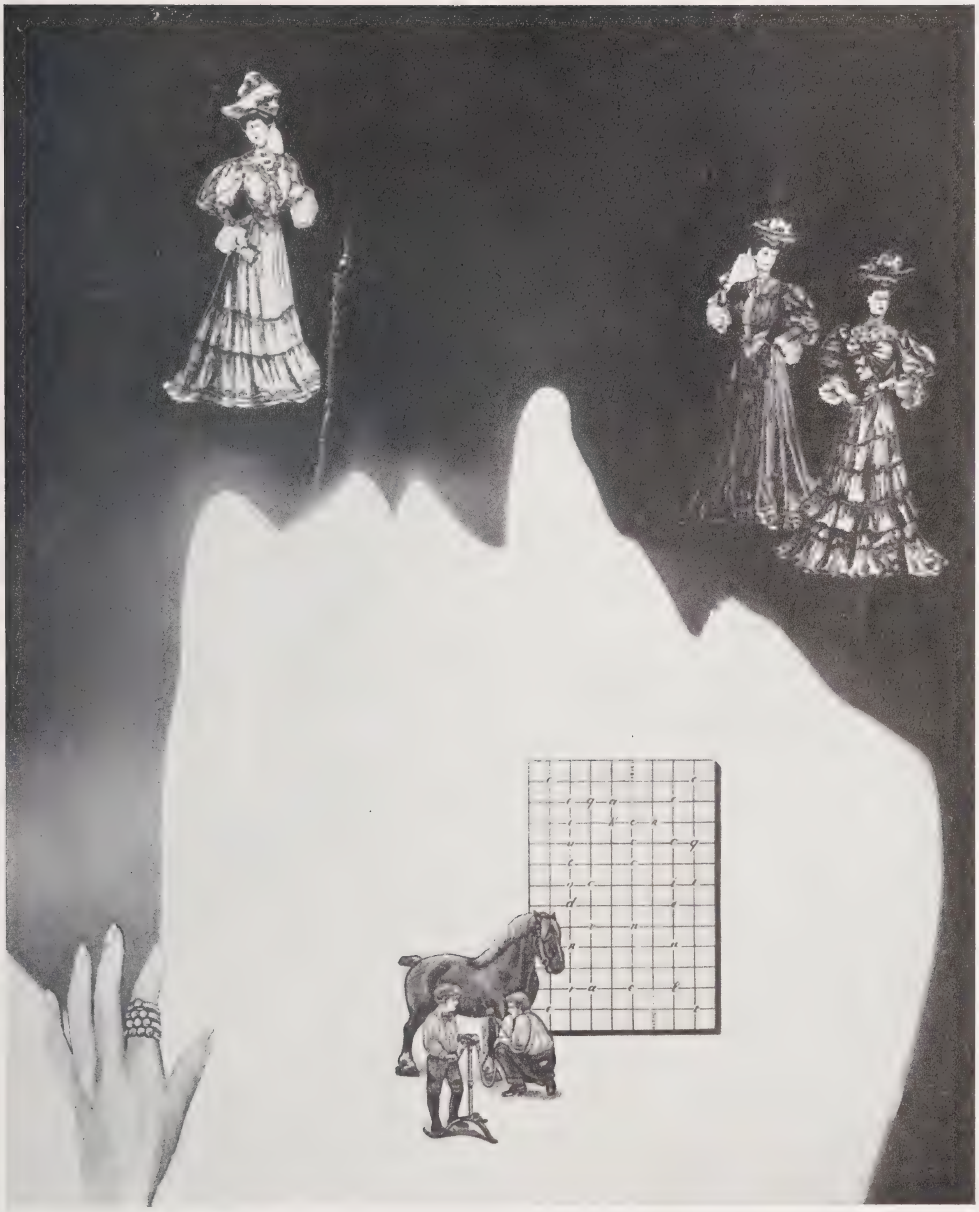
41 edward weston: nahui o lin

42 reichsarchiv: kegel- und kraterbildung – archives du reich: cône et cratère – archives of the reich: cone and crater

La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore

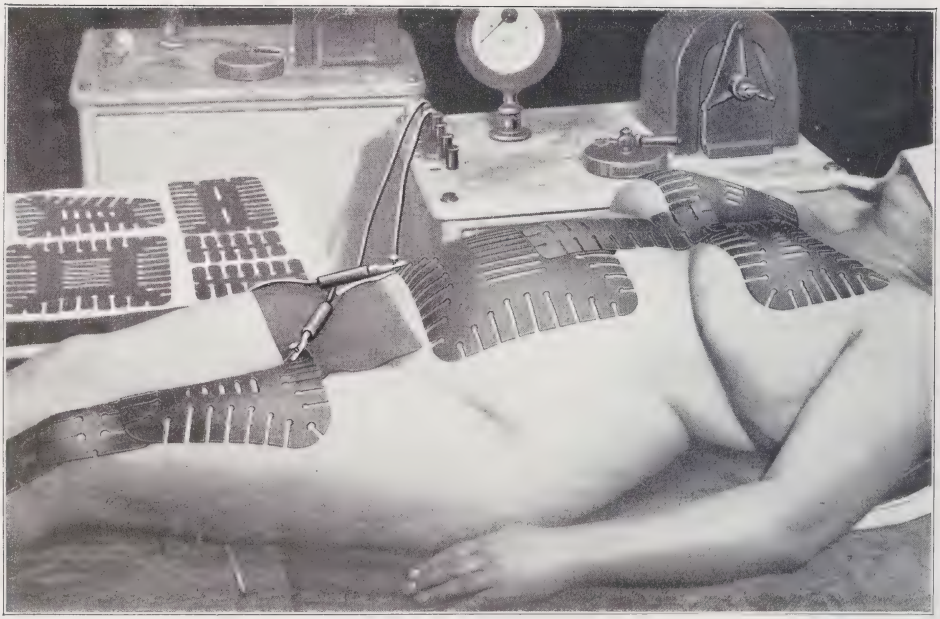
43 max ernst: à gala (fotomalerei — peinture-photo — photo and painting)

44 maurice tabard: hand und frau — main et femme — hand and woman



45 e. l. t. mesens: bildnis eines dichters — portrait d'un poète — portrait of a poet

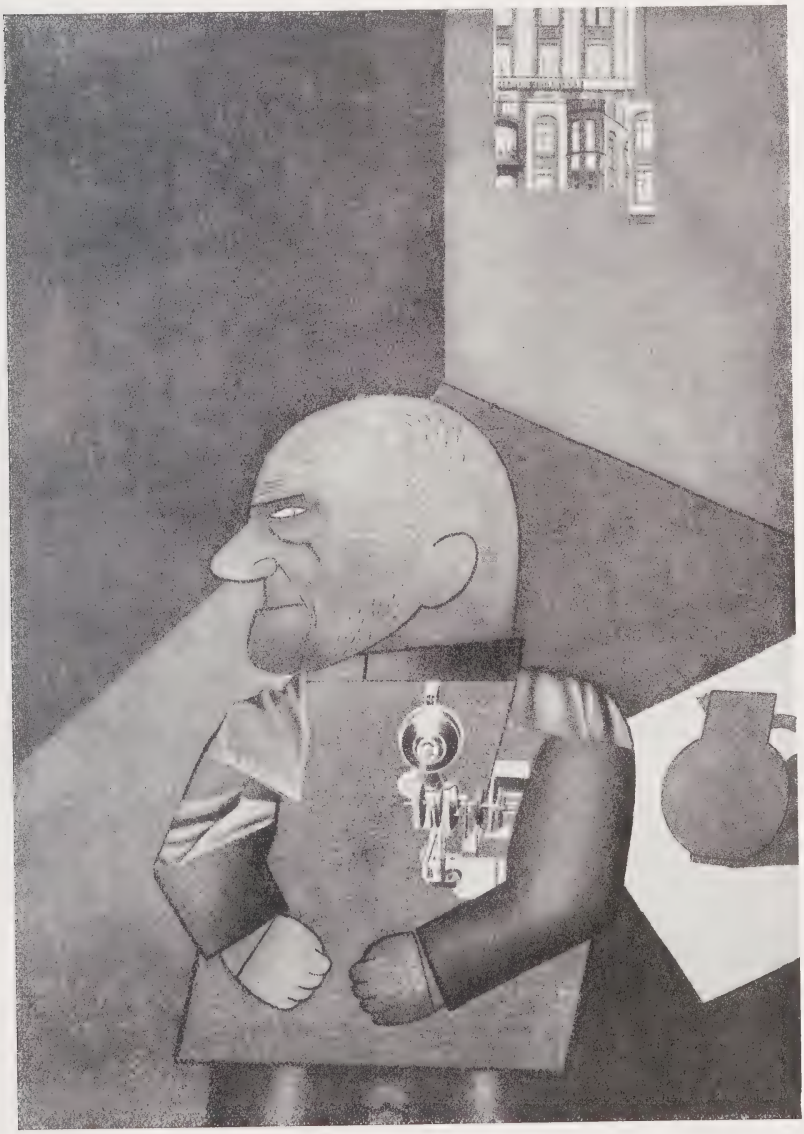
47 peterhans: stilleben — nature morte — still life



48 medizinisches foto: diathermie
photo médicale: diathermie
medical photo: diathermancy

49

george grosz: der monteur heartfield (1920) — le monteur heartfield (1920) — the monteur heartfield (1920)



50 renger-patzsch: heterotrichum macrodum

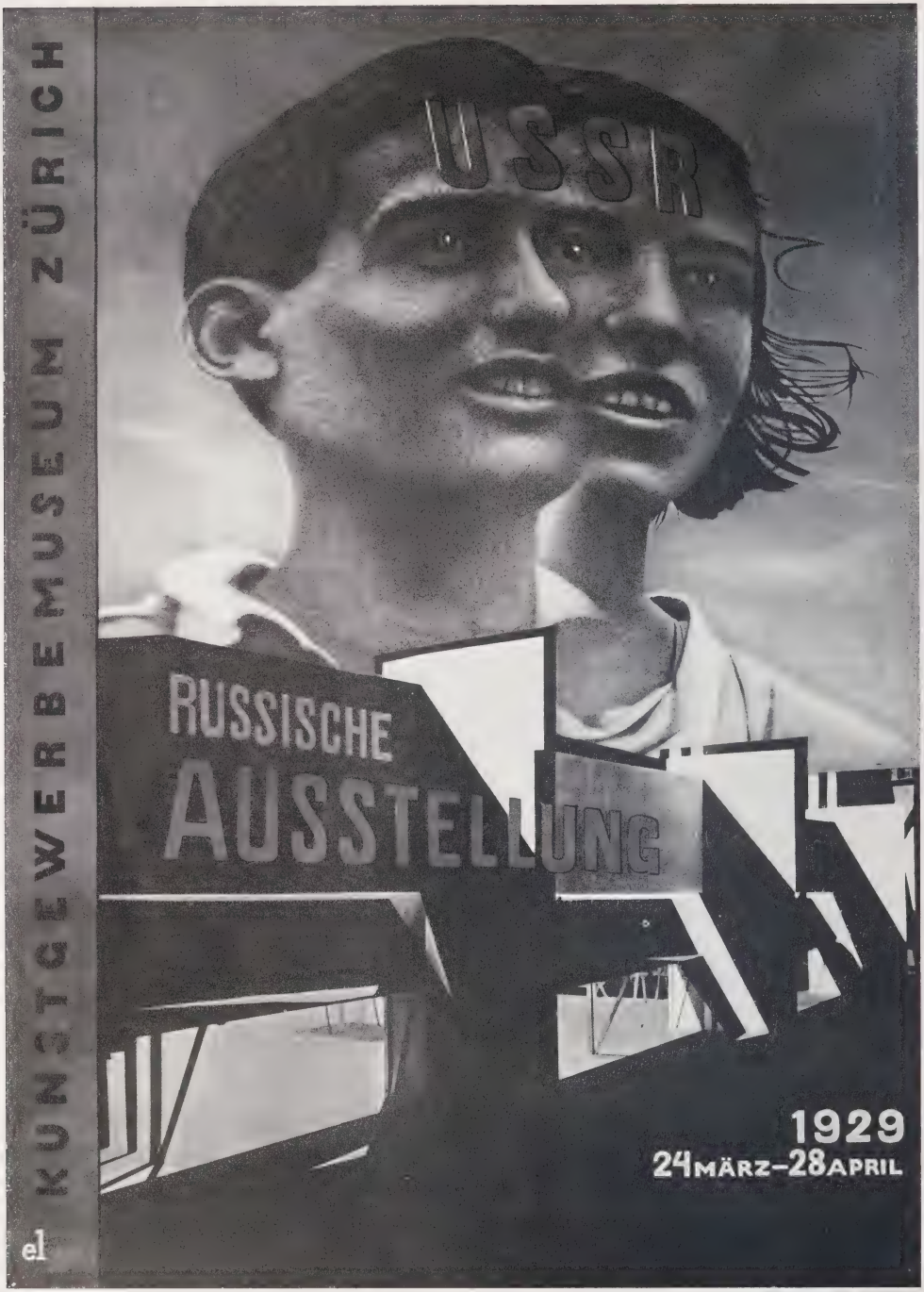
51 techno-photographisches archiv (prof. dr. lehmann): mikrofoto — microphotographie — microphotograph

52 grete vester: mädchenbildnis — portrait de jeune fille - portrait of a girl

53 mount wilson observatorium: astronomisches foto
mount wilson observatory: astronomic photo
observatoire du mount wilson: photo astronomique

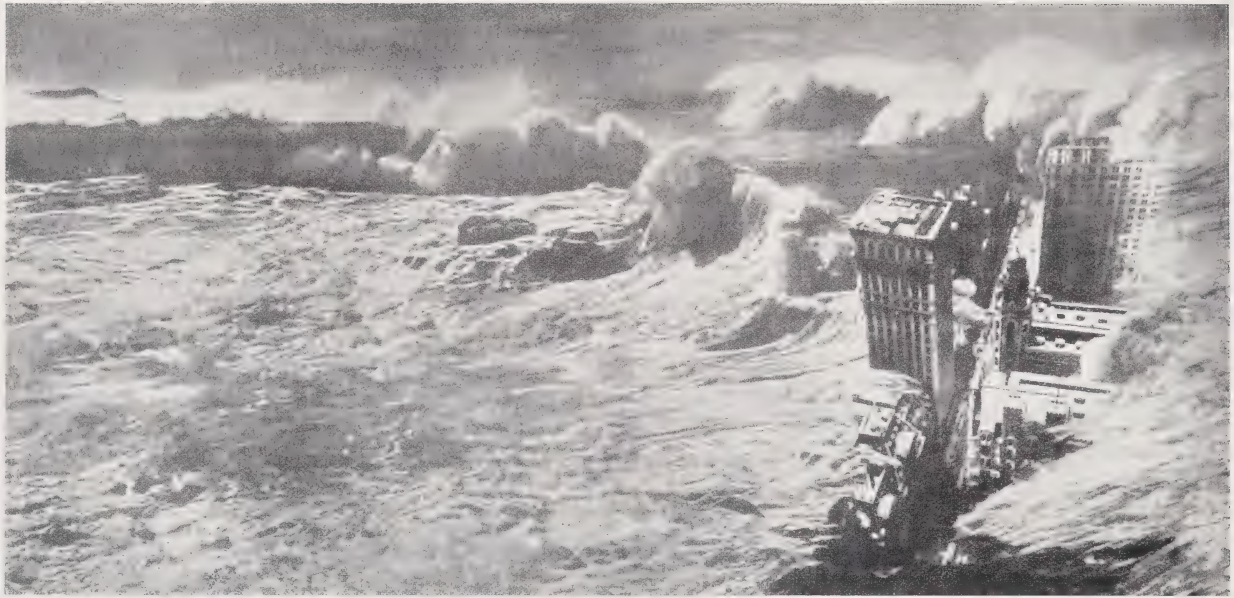
54 hans finsler: brücke — pont — bridge

55 moholy-nagy: leda (fotomontage) — léda (photomontage) — leda (photomontage)



56 el lissitzky: ausstellungsplakat (original in schwarz und rot)
affiche d'exposition (couleurs de l'original: noir et rouge)
exposition poster (original in black and red)

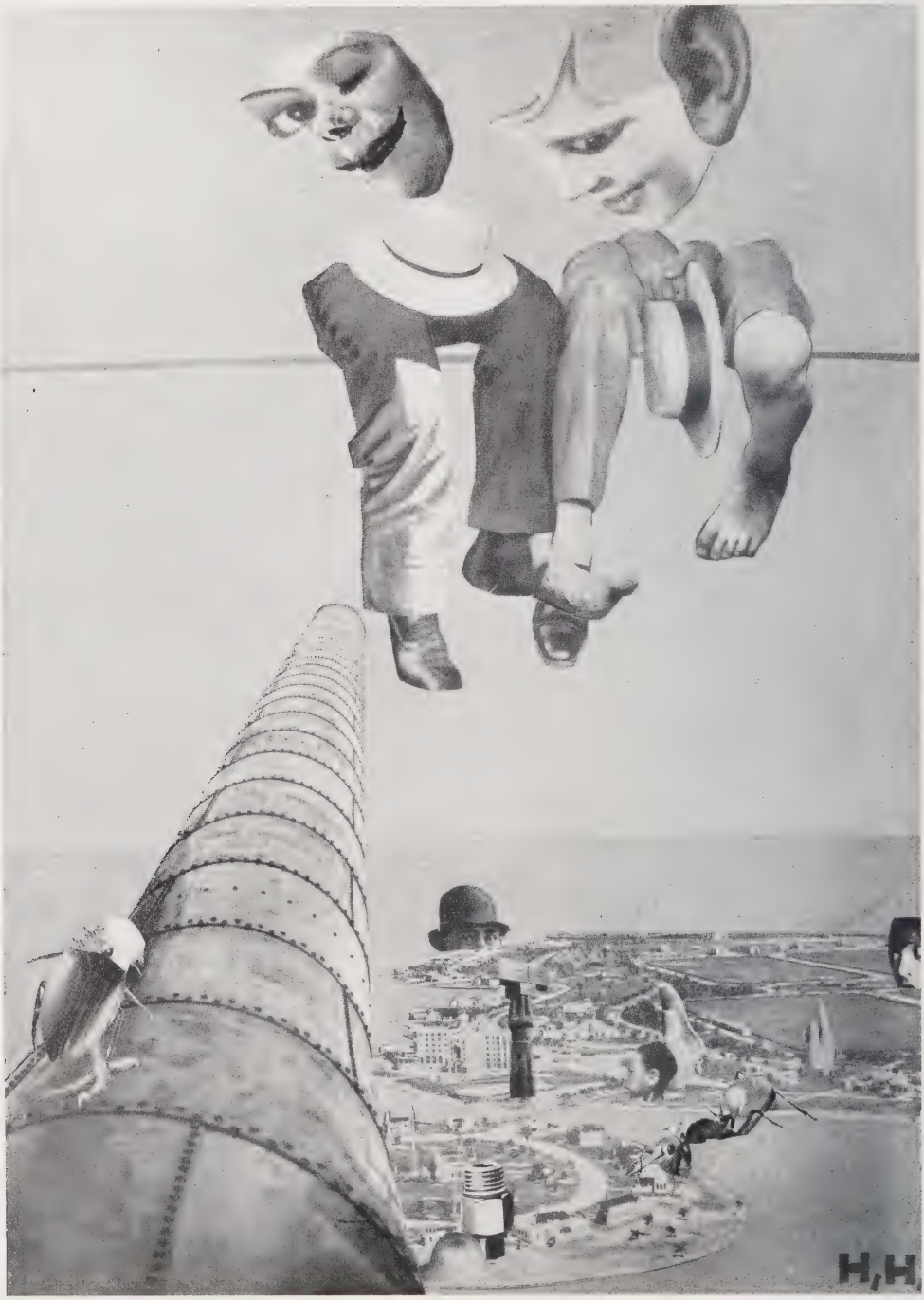
57 rohrbach-metallflugzeugbau gmbh: flügel eines metallflugzeugs — aile d'un avion métallique — wing of metal aeroplane



58 heartfield: nach der sintflut (fotomontage) — après le déluge (photomontage) — after the deluge (photomontage)

59 jan kamann: architektur — architecture

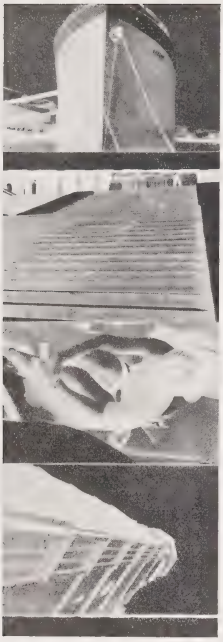
60 hannah höch: von oben (fotomontage) — d'en haut (photomontage) — from above (photomontage)

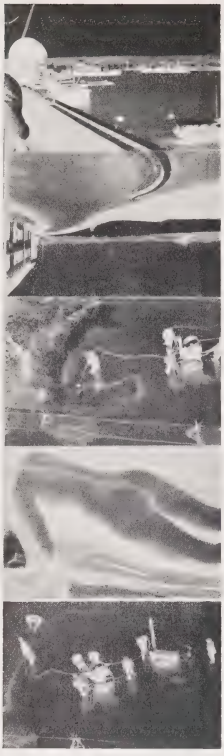


61 benesch-müller: im strandbad — sur la page — bathing beach

62 s. friedland: die käufliche presse — la presse — the press

63 hans leistikow: fotomontage — photomontage

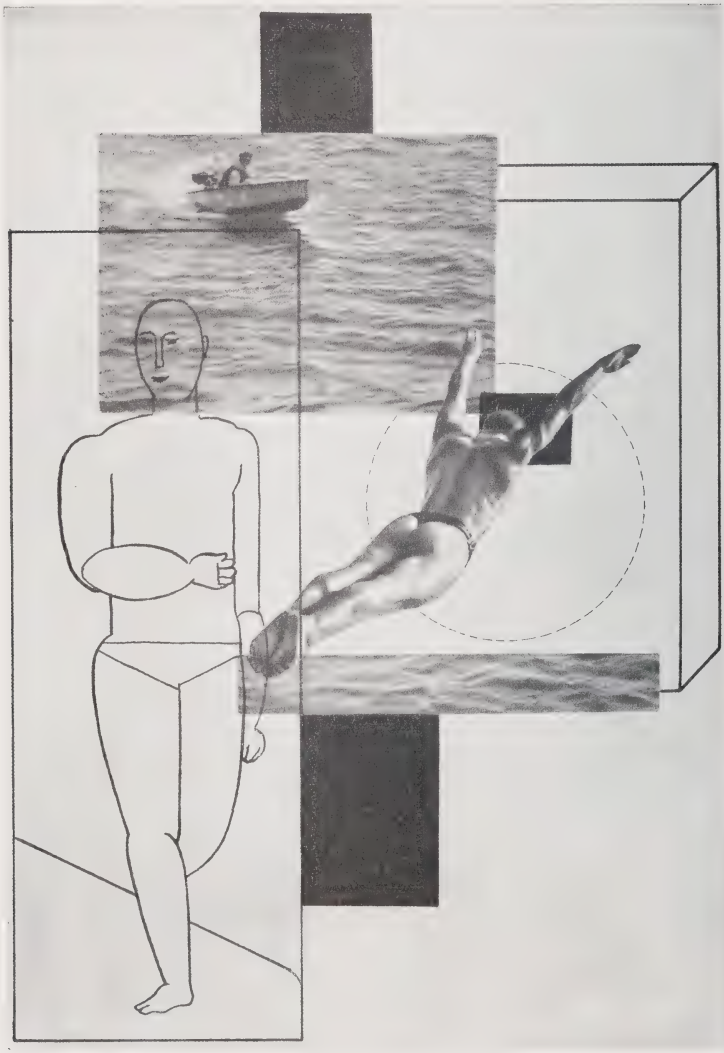




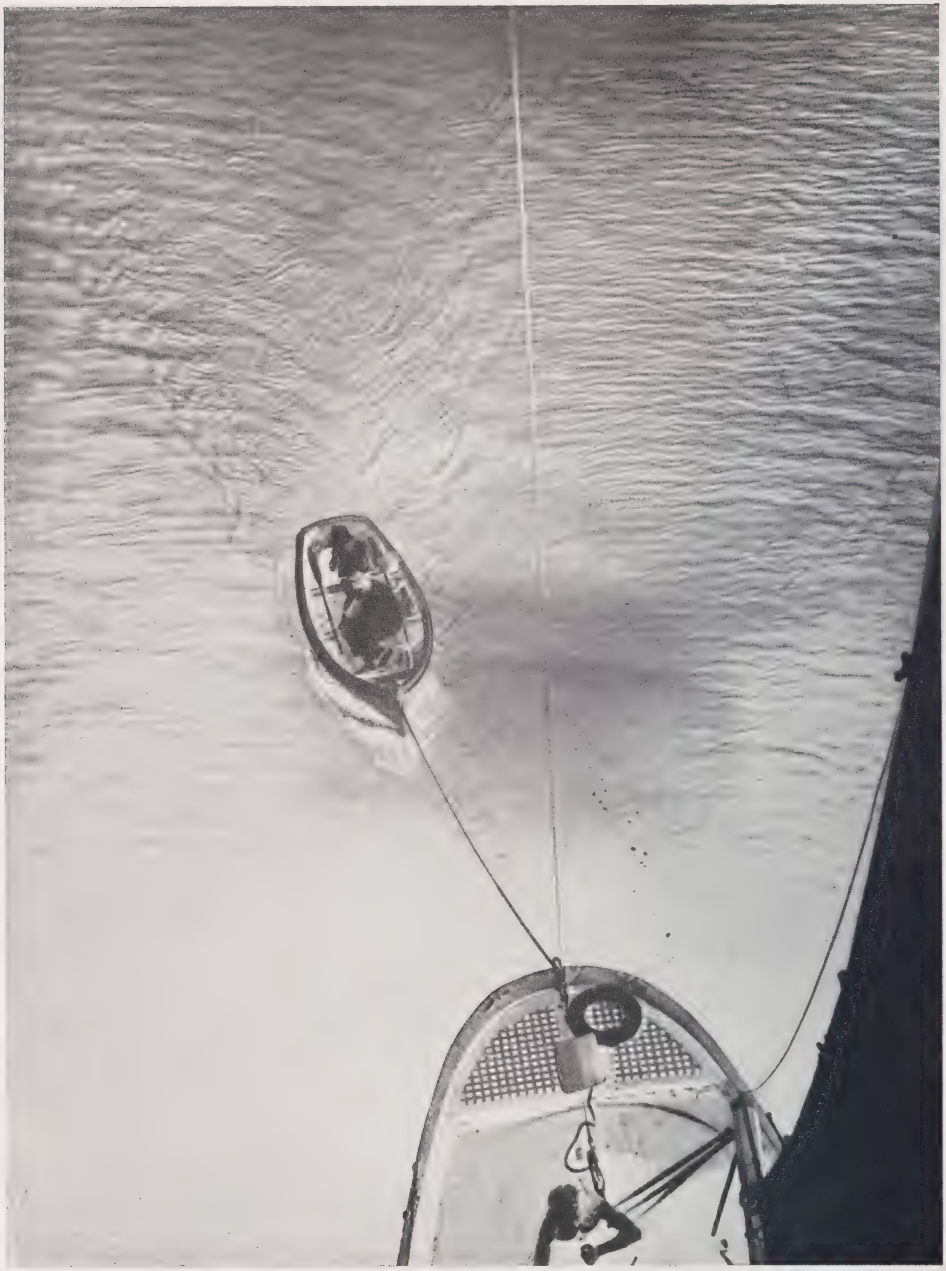
64 · 65 franz ron: unter wasser (leika-negativstreifen)
sous l'eau (bande de négatif «leika»)
under water (leika band, negative)

66 umbo : winterlandschaft — paysage d'hiver — winter landscape

67 willi baumeister: fotozeichnung — dessin-photo — photo and drawing



68 paul schuitema: grammofon — grammophone — gramophone



69 moholy-nagy: kahn (negativ) — barque (négatif) — boat (negative)

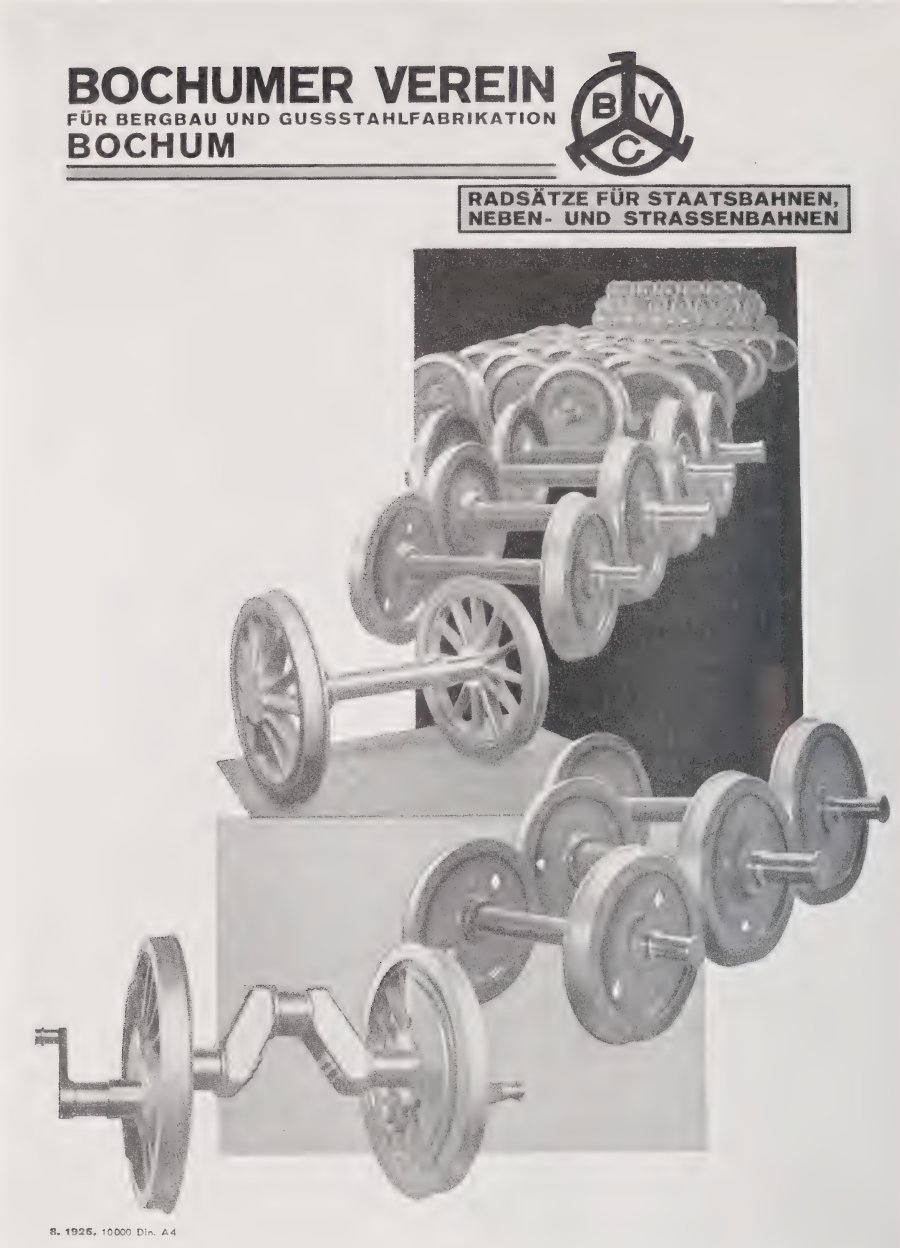
70 s. frank: das neue paradies (scherzfoto) — le nouveau paradis (plaisanterie photographique) — a new paradise (comic photo)

71 reporterfoto: fallschirme — parachutes

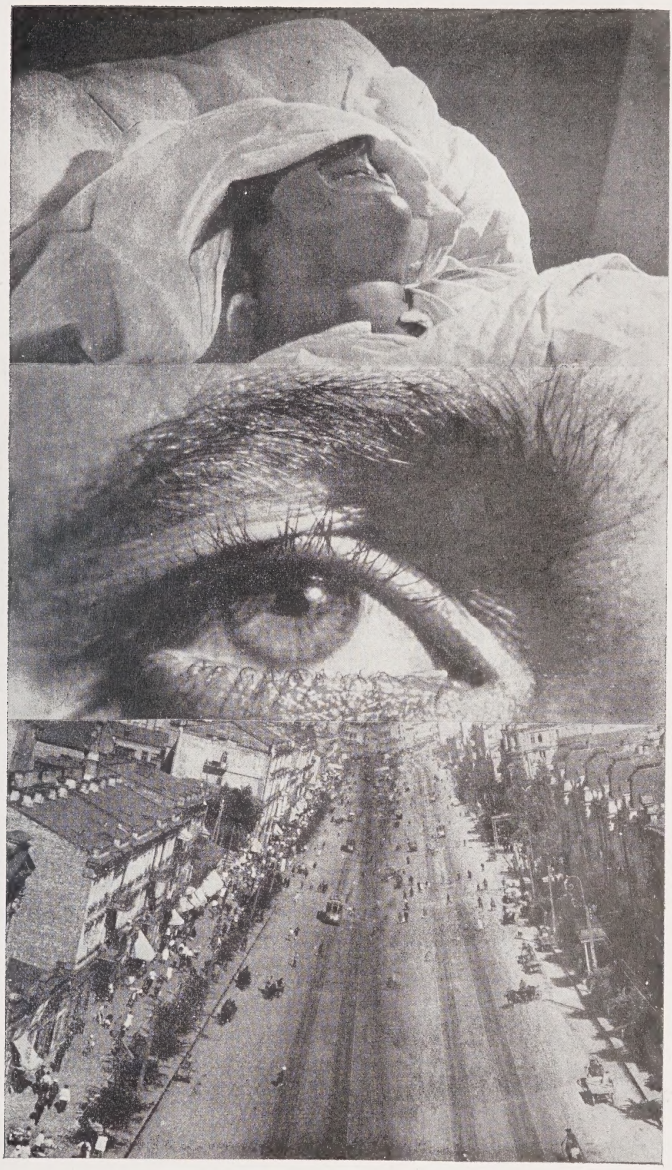
72 walter funkat: glaskugeln — boules de verre — glass globes

73 württembergisches polizeipräsidium, stuttgart: mord im frieden (kriminalfoto, dokumentarisches foto)
direction de la police à stuttgart: meurtre civil (photo documentaire)
central police office at stuttgart: murder in times of peace (photograph as document)

74 reichsarchiv: mord im kriege (kriegsfoto)
archives du reich: meurtre de guerre (photographie de guerre)
archives of the reich: murder in war (war photo)



75 max burchartz: werbeblatt (fotomontage, original in schwarz und grün)
prospectus (photomontage, couleurs de l'original: noir et vert)
prospectus (photomontage, original in black and green)



76 dsiga wertoff: fotomontage aus filmstücken
photomontage de film
photomontage of film

adressenverzeichnis — adresses — addresses

a = u. s. a.
b = belgien, belgique, belgium
d = deutschland, allemagne, germany
f = frankreich, france
h = holland, hollande, holland
r = u. s. s. r.
t = tschechoslowakei, tchécoslovaquie, czecho-slovakia

d aero-kartographisches institut, breslau
f eugène atget, paris, † 1927
besitzerin der fotos: berenice abott, new-york, I west, 67 th street
d willi baumeister, frankfurt am main, neue mainzerstrasse 47
d herbert bayer, berlin-charlottenburg, hardenbergstrasse 24
d benesch-müller, berlin-schöneberg, mühlenstrasse 8
d max burchartz, essen, brachtstrasse 34
d max ernst, 38 bis avenue de la gare fleury, meudon (seine et oise)
d andreas feininger, dessau, burgkühnauer allee 3
t feuerstein-kreicar-sima-teige: teige
d hans finsler, halle, kunstgewerbeschule
d siegfried frank, berlin, tauentzienstrasse 13 a
r s. friedland: lissitzky
d walter funkat, berlin-mariendorf, marienfelderstrasse 119, erdg. links
d george grosz, berlin-wilmersdorf, trautenaustrasse 12 IV
d dr. arvid gutschow, altona-blankenese, süllbergterrasse 18
d p. e. hahn, frankfurt am main, rheinstrasse 20 III
d john heartfield, berlin-charlottenburg, bleibtreustrasse 7
f florence henri, paris 14e, 23 boulevard brune
d hannah höch, berlin-friedenau, büsingstrasse 16, atelier
d i. g. farbenindustrie, agfa, röntgentechnische abteilung, berlin so 36, lohmühlenstrasse 65—67
d junkers-werke, dessau
h jan kamann, schiedam, lange kerkstraat 70
d hans leistikow, frankfurt am main - ginnheim, fuchshohl 55
d letteverein, fotochemische abteilung, berlin w 30, victoria-luise-platz
r el lissitzky, moskau, strominka 23, quartier 50
b e. l. t. mesens, bruxelles-est, 55 rue de courtrai
d th. mettler: zeitschrift „die umschau", frankfurt am main
d l. moholy-nagy, berlin w 50, spichernstrasse 20, ghs.
d walter peterhans, berlin-friedenau, eschenstrasse 7
d günther petschow, berlin-steglitz, stadtpark 3
d pressefoto gmbh, berlin sw 48, wilhelmstrasse 130
f man ray, 31 bis, rue campagne première, paris
d reichsarchiv, potsdam, auf dem brauhausberg
d renger-patzsch, bad harzburg
d riebicke, presse-photo, berlin-charlottenburg, krummestrasse 54
f dr. franz roh, münchen 39, pickelstrasse 17
d rohrbach-metall-flugzeugbau, gmbh, berlin n 65, klautschoustr. 9—12
h paul schuitema, rotterdam, mauritsweg 42b
d sasha stone, berlin w 10, kaiserin-augusta-strasse 69
f maurice tabard, boulogne-seine, 38 rue du vieux-pont
d techno-photographisches archiv, inhaber hans herzberg, berlin-friedenau, fregestrasse 65—66
t karel teige, praha, cerna 12 a
d the new york times, bilddienst, berlin, kochstrasse 28/29
d jan tschichold, münchen 39, voitstrasse 8
d umbo-foto, berlin-charlottenburg, königsweg 24
d grete vester, münchen, nymphenburger strasse 83 IV
d vordemberge-gildewart, hannover, königstrasse 8
r dsiga wertoff, moskau, kositzki 2/141
a brett weston, carmel, kalifornien
a edward weston, carmel, kalifornien
d württ. polizeipräsidium, abt. II, landeskriminalpolizeiamt, stuttgart
h piet zwart, wassenaar, rijksstraatweg 290

SPECIAL
NH
60
R73
1929
c.1

84-B
22118-2

THE GETTY CENTER
LIBRARY

akademischer verlag dr. fritz wedekind & co, stuttgart